









Geschichte der Kölner Malerschule

mit 131 Tafeln.

Herausgegeben von

Professor Dr. Karl Schaefer.

Lübeck.
Verlag von Bernhard Nöhring.

Dieses Exemplar trägt die

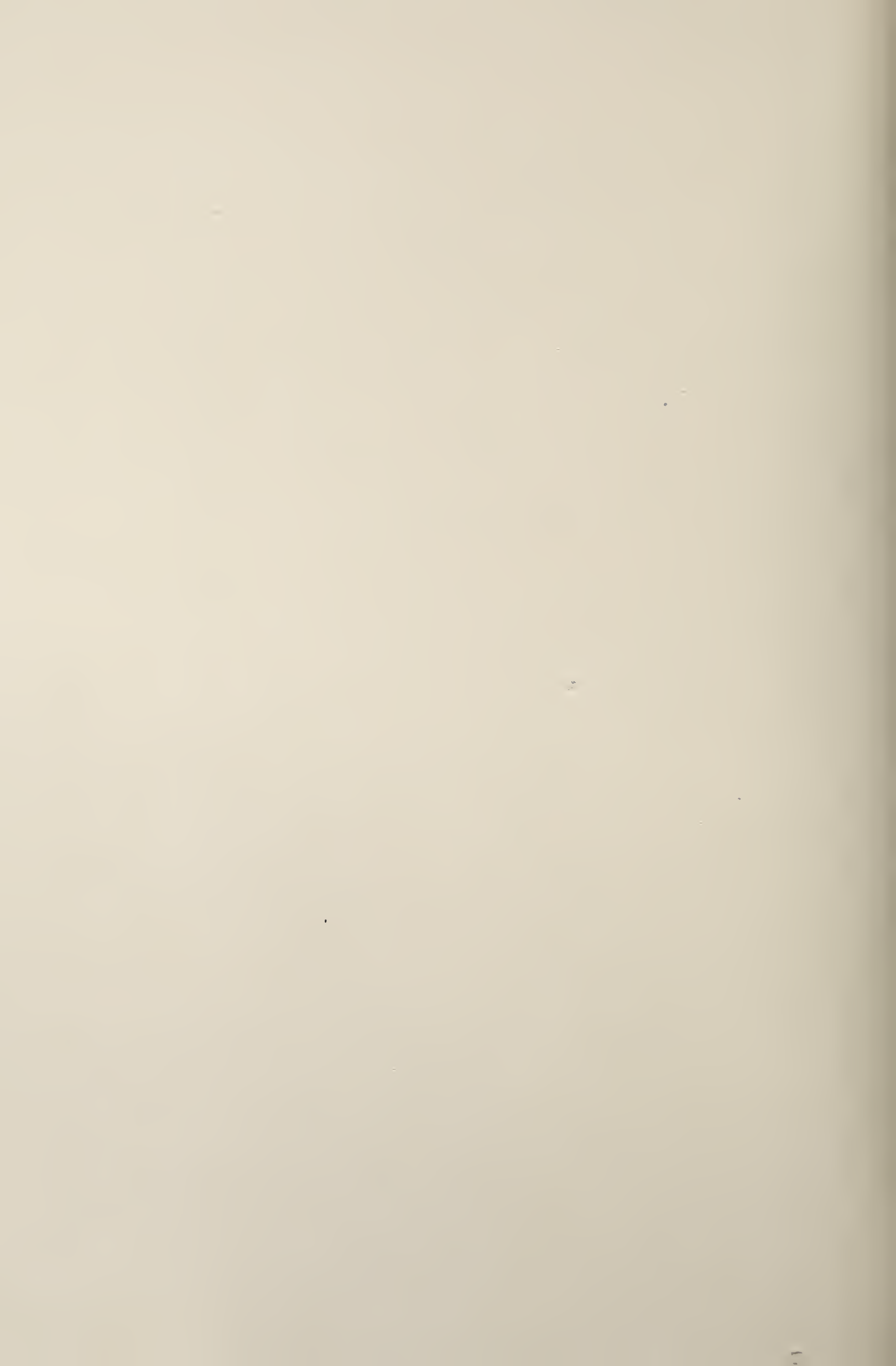
Nr. 99

Gedruckt bei H. G. Rahtgens in Lübeck.

Im Jahre 1902 erschien als Veröffentlichung der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde in einem Textband von 450 Seiten und 131 Lichtdrucktafeln größten Formats Aldenhovens Geschichte der Kölner Malerschule im Verlag von Johs. Nöhring in Lübeck. Der Verleger hatte an dem Zustandekommen des monumentalen Werkes einen beträchtlichen Anteil dadurch, daß er zugleich als der geschulteste und zuverlässigste Fachmann für die photographische Aufnahme von Gemälden zu sämtlichen Bildtafeln seine Originalaufnahmen, die er im Auftrage der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde mit wenigen Ausnahmen selbst an Ort und Stelle ausführte, beigesteuert hatte. Diesen wertvollen Besitz heute, nachdem das Tafelwerk längst vergriffen ist, nicht brach liegen zu lassen, ist der wohlberechtigte Wunsch des Verlags, der die 131 Bildtafeln in handlicher Größe von neuem herauszugeben entschlossen war, als er sich mit der Bitte an mich wandte, zu dieser Wiederherausgabe der aldenhovenschen Tafeln den Text zu verfassen.

Das Ideal, das der herausgebenden Gesellschaft vor 20 Jahren vorschwebte, das zu erreichen übrigens weder damals möglich war noch künftig verwirklicht werden wird, war ein Korpus aller erhaltenen Gemälde der alten Kölner Meister. Daraus ergab sich eine umständliche Ausführlichkeit in der Aufzählung, Beschreibung, Analyse und Einreihung sämtlicher erreichbaren Gemälde, die den Text Aldenhovens beschwert. Leider erwies es sich auch als untunlich, durch den Abdruck ausgewählter Teile des ursprünglichen Textes ein knapp gefaßtes Gesamtbild von der Entwicklung der Kölner Malerschule zusammenzufügen. So mußte ich mich dazu entschließen, die Folge der Bildtafeln zwar unverändert zu lassen, als wenn es sich um einen Neudruck des alten Werkes handelte, die geschichtliche Übersicht über die Entwicklung aber und das Werk der einzelnen Meister neu zu fassen. Ein beigefügtes Verzeichnis der Gemälde der Kölner Schule in geschichtlicher Ordnung mag dem wissenschaftlichen Gebrauch willkommen sein. — Bei dem wesentlichen Anteil, den das Werk der alten Kölner Meister am gesamten Kunstbesitz unseres Volkes hat, wird das Buch, so hoffe ich, auch in dieser Gestalt und trotz des Verzichts auf die Wiedergabe der gründlichen Gelehrtenarbeit Aldenhovens und seines trefflichen Gehilfen Scheibler als Gewinn bezeichnet werden können.

Köln, März 1923. Karl Schaefer.



Während eines Zeitraums von fast zweihundert Jahren blüht die Malerei im alten Köln. Die Stadt, damals an Volkszahl und Wohlstand die bedeutendste unter den deutschen Städten, verfügte über eine große Zahl ansässiger Meister, über deren Namen und Lebensumstände wir zum Teil durch die Urkunden der Zeit unterrichtet sind, ohne daß es indessen bisher gelungen ist, die vorhandenen Werke mit diesen überlieferten Namen überzeugend in Verbindung zu bringen. So sind auch heute noch die meisten unter ihnen Anonymi, die wir nach einem ihrer Werke zu nennen uns gewöhnt haben. Außer denjenigen ihrer Werke, die in den Kirchen Kölns und des Rheinlands noch heute als Andachtsbilder und Altäre stehen, ist die große Mehrzahl durch die französische Revolution und die Aufhebung der Klöster im Anfang des 19. Jahrhunderts in die Hände der damaligen großen Sammler gekommen. Von diesen hat der Kölner Universitätsprofessor Kanonikus Dr. F. F. Wallraf seinen Besitz seiner Vaterstadt vermacht, so daß im Kölner Museum noch der bei weitem größte Bestand — an 350 Werke — erhalten ist. Die gleichzeitig mit ihm als Sammler tätigen Brüder Melchior und Sulpiz Boisserée haben ihre Galerie an den König von Bayern verkauft; sie bildet den Hauptteil der altdeutschen und altniederländischen Gemäldesammlung der Münchener Pinakothek. Eine kleine Zahl bedeutender Bilder enthielt auch die Sammlung des 1804 verstorbenen Barons Hüpsch, dessen Erbschaft der Landgraf von Hessen antrat, so daß die Darmstädter Galerie sie heute bewahrt. Aus den meist durch Versteigerung aufgelösten Sammlungen kleineren Umfangs — Slg. Weyer 1867, Slg. Lyversberg 1864 — zerstreuten sich die Bilder in verschiedene Museen, von denen die fürstliche Galerie in Sigmaringen etwa noch besonders genannt zu werden verdient.

Zu dem gesamten deutschen Kunstbesitz hat Köln mit seiner alten Malerschule an Umfang und Wert neben Nürnberg unbestritten das meiste beigetragen. Seitdem die romantische Liebe zu ihrer frommen Einfalt und mystisch ausdrucksvollen Anmut die alten Kölner Tafeln berühmt gemacht hat, haben wir zwar aus vielen deutschen Gauen verwandte Kunstwerke kennengelernt, die jener Zeit noch fremd waren; wir wissen heute, daß am Oberrhein und in Bayern, in Hamburg und Lübeck, in Westfalen und in Erfurt, um nur die wichtigsten zu nennen, seit dem Ende des 14. Jahrhunderts bedeutende Werkstätten bestanden, die dem allgemeinen Zeitstil persönlich geprägte Formen gegeben haben. Aber der wohlverdiente Ruhm der Kölner Meister ist dadurch nicht geringer geworden. Köln stand in der Zeit seiner Blüte den Einflüssen seiner regsamen Nachbarn offen, im Westen Frankreich und Burgund, im Norden die Niederlande, im Süden der Oberrhein; es hat Anregungen oft und in großem Umfang aufgenommen, aber doch hat es seine Selbständigkeit bewahrt, aus eigener Gestaltungskraft seine Formensprache gebildet und das Fremde, das aus verschiedenen Quellen ihm zufloß, seiner Art angeglichen. Holdselige Anmut und festliche Würde, stille Versunkenheit und Demut in dürftigen, unschuldsvoll kindlichen Körpern liebt diese Kunst mehr als dramatische Kraft und lautes Gebaren. Und sie liebte besonders den Wohlklang festlich strahlender, schöner Farben, für deren Reiz keine andere Malerschule in Deutschland einen so ausgeprägten Sinn besaß.

Weiter zurück als in anderen Kunststätten reicht in Köln der Denkmälerbestand. So beobachten wir klarer die Entwicklungslinie, die von dem linearen, körperlosen Flächenstil der Hochgotik, der mit internationaler Geltung ebenso wie das Ideal der Baukunst sich von Frankreich her ausgebreitet hat und an der Menge dekorativer Aufgaben der Glasmalerei und des Wandschmucks weitergepflegt wurde, hinführt zu dem langsam erwachenden neuen Leben. Naturgefühl, Sinn für körperhafte Rundung und für die Weite und Tiefe des Raums geben der Kunst ihre neuen Aufgaben; um 1400 geschahen die ersten entscheidenden Schritte auf dem Wege, nicht mehr in der Wandmalerei, sondern an den Aufgaben des Tafelgemäldes. Stephan Lochners Werk bedeutet ein Menschenalter später die erste Vollendung des neuen Willens, die reifste Verkörperung des Ideals der Kölner Schule. Nach seinem Tode dringt aus den Niederlanden der dort schneller zum Ziele gelangte Wirklichkeitssinn mit der Fülle seiner neuen Anregungen unmittelbar in die

Kölner Werkstätten; und seit 1460 werden die anderswo erkämpften Errungenschaften klarer Raumbildung, reich abgestufter Landschaftsdarstellung, lebendig beobachteter und aufs feinste durchgeführter Köpfe und Gebärden, dramatisch reicher Bewegung Allgemeingut. Der Einfluß der Niederlande, der doch das Wesen der Kölner Schule nie überwuchert hat, bleibt auch ausschlaggebend, als seit 1515 von Antwerpen her die Renaissance dem Geist der Gotik, der mit Köln so eng und lang verflochten war, ein Ende macht. Bartel Bruyn, der letzte hervorragende Meister, ist es, an dessen Werk sich die neue Auffassung am deutlichsten erkennen läßt. Der glatte Manierismus gefälliger flüssiger Formen siegt über den einst so starken Geist der Verinnerlichung zu gottseliger Hingebung.

Die Anfänge der Tafelmalerei in Köln seit der Mitte des 14. Jahrhunderts.

Im Zusammenhang mit den vielfältigen Aufgaben der Ausschmückung des Domchors hat sich in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts in Köln eine vielbeschäftigte und durch zwei Menschenalter wenigstens ununterbrochene Schule dekorativer Malerei gebildet, von deren Werken an Glasgemälden und Wandmalereien heute noch vieles erhalten ist. Die größte Aufgabe fanden diese Werkstätten, als man, wahrscheinlich bald nach der Einweihung des Doms, zwischen 1322 und 1350 daran ging, die hohen Steinschranken, die hinter dem Gestühl aufwachsend den Hochchor von dem Umgang trennen, mit Wandmalereien zu schmücken; an der Nordseite mit Bildern aus dem Leben der Apostelfürsten Petrus und Paulus und des h. Silvester, an der Südseite mit den künstlerisch höherstehenden Gemälden aus der Marienlegende und der hlg. drei Könige. Die goldenen und silbernen Architekturen und die bunten Teppichmuster übernahm man aus der allgemein gebräuchlichen Komposition der Glasmalerei. In vollkommen flächenhaftem Stil ordnen sich in diesem Rahmen und vor diesem Hintergrund, ohne räumliche Tiefenwirkung und ohne körperhafte Rundung, die Einzelgestalten am liebsten in klarer Silhouette, die Gruppen in unmöglich dichter Zusammendrängung der Köpfe; lebendig ist die Gebärdensprache in Armen und Händen, mannigfaltig die Bildung der Köpfe; auf treffliche Schulung der ausführenden Hände weisen die keck und wie skizzenhafte Federzeichnungen hingesetzten zahllosen kleinen Figuren, die Ton in Ton im Hintergrund der Bilder und über den Baldachinen erscheinen, Drolerien, die, oft von weltlichem Humor erfüllt, am Schnitzwerk der Chorstühle ihre bekannten Zeitgenossen finden. Um auch mit dem Farbenglanz der Glasgemälde zu wetteifern, sind diese Chorschrankenmalereien nicht in der bis dahin selbstverständlichen Freskoweise, sondern wie Tafelgemälde auf einem dichten Kreidegrund ausgeführt, der den Stein bedeckt. Die große Ausdehnung der Malereien setzt jahrelange Arbeit voraus und hat jedenfalls eine feste Werkstattüberlieferung geschaffen, die in Köln noch andere Zeugen hinterlassen haben müßte, wenn die Zerstörung so vieler Kirchen und der mittelalterlichen Ausstattung anderer nicht den Denkmälerbestand so sehr vermindert hätte.

Als frühestes unter den erhaltenen Holztafelgemälden, das diesen flächenhaften Wandmalereistil vertritt und jedenfalls noch vor der Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden ist, gelten die beiden Flügel eines stattlichen Altars, der aus dem Nonnenkloster Altenburg an der Lahn in den Besitz des Fürsten Solms auf Schloß Braunfels gekommen ist. Im Mittelschrein enthielt er eine thronende Madonnenstatue, zu der sich die hh. drei Könige auf dem linken gemalten Flügel hinwandten. Mit den übrigen Gemälden der Flügelinnenseiten, fünf Szenen aus dem Marienleben, St. Michael und die h. Elisabeth, bilden sie Belege für die handwerkliche Typenwiederholung in den Kölner Werkstätten der Zeit. Übrigens sind die hier abgebildeten Tafeln (2 und 3) durch restaurierende Übermalung stark beeinträchtigt.

Auch das älteste in Köln selbst erhaltene Tafelbild darf nicht so sehr als selbständige künstlerische Schöpfung, sondern als Beispiel der unpersönlichen, in zunftmäßigem Betrieb weitergereichten typischen Formensprache der Zeit um 1330 gelten. Ein kleines Triptychon, dessen Tafeln mit den Rahmenleisten jedesmal aus einem Stück geschnitten sind, und die zur Schaustellung von Reliquien kleine viereckige Vertiefungen enthalten, stammt aus dem St.-Clara-Kloster, und eine Clarisse ist in kleinem Maßstab am Fuß des Kreuzes auf der Mitteltafel als Stifterin dargestellt. In den Bildern der Kreuzigung, der Himmelfahrt, der Ausgießung des h. Geistes und der Anbetung der Könige stehen die Figuren an der vordersten Rampe der Bildbühne, so daß für den Eindruck

der Raumtiefe sich dem Auge kein Anhalt bietet. Und unmittelbar hinter den Gestalten senkt sich der goldene Vorhang des Hintergrundes. Bezeichnend ist es, daß selbst bei der Darstellung der Geburt jede Andeutung des Raumes, in dem die Szene spielt, der Scheune, vermieden ist; so hat der schlafende Joseph nicht einmal eine Stütze, auf die er seinen Arm legen könnte. Ein Streifen über dieser Gruppe gibt in kürzester Abbreviatur die Verkündigung an die Hirten mit einer ornamental erstarrten Landschaftsandeutung. Aber der fast pathetische Linienschwung in den langgestreckten Gestalten des Johannes, der Maria, des Kruzifixus in seinen großangelegten Umrissen, des Longinus, der sich einige Tropfen des Blutes Christi auf die erblindeten Augen träufelt, gibt starken Ausdruck. (Taf. 5.)

Dieser Kreuzigung eng verwandt und zeitlich nahestehend ist das rechte Flügelbild des Berliner Diptychons, das durch den zierlichen Reliefdekor seines vergoldeten Kreidegrundes einen dekorativ reicheren Eindruck macht; das Gegenstück bildet eine thronende Maria von preziöser Liebenswürdigkeit, ein Typus, den vielen plastischen Madonnenbildern eng verwandt, die gerade in den Kölner Bildhauer-Werkstätten seit der Mitte des Jahrhunderts entstanden sind. (Taf. 6 und 7.)

Den Zusammenhang mit der gleichzeitigen Skulptur, deren Vorbild da sich am natürlichsten darbot, wo in der Malerei das Streben nach plastischer Bewältigung der Körpergestalt einmal erwacht war, verraten auch die beiden Aposteltafeln, die zwar stark überarbeitet, in der Anlage doch bezeichnende Nachbarn der stark ausgebogenen, freilich in ihrer Bewegtheit viel großzügigeren Apostelstatuen des Domchors aus der Zeit um 1350 sind. Sie tragen an der Rückseite noch den Beweis, daß die Tafeln einst als Türen eines Kirchenschrankes verwandt waren. (Taf. 8.) Gut erhalten und als Stiltypen sehr anschaulich sind die beiden kleinen Tafeln, auf deren punziertem Goldgrund Verkündigung und Darstellung zu sehen sind. (Taf. 9.) Ohne jede Andeutung des Raumes, selbst des Fußbodens, klar auf die Umrißwirkung der Einzelgestalt eingestellt, fast monumental in der Einfachheit der Gebärden, die so eindeutig klar und eindringlich wirken, sind diese Reste einer figurenreichen Altartafel in der Modellierung der Gewänder und der Köpfe schon um einen wesentlichen Schritt freier als das Kreuzigungsbild, dem Clarenaltar und den Fresken des Hansesaals nahe, jenen Werken also, die man heute noch mit dem Namen des Meisters Wilhelm in Beziehung bringen darf.

Meister Wilhelm und sein Kreis.

Die Romantiker haben jene Stelle der Limburger Chronik ohne Kritik hingenommen, die zum Jahre 1380 berichtet: Item in diser zit war ein maler zu Collen, der hiß Wilhelm, der was der beste maler in duschen landen, als he wart geachtet von den meistern, wan he malte einen iglichen menschen von aller gestalt, als hette er gelebet. Sie tauften die anmutigsten Marienbilder, deren Entstehungszeit sie nur ungefähr in die Zeit um 1400 ansetzen zu können meinten, auf seinen Namen. Die wissenschaftliche Erkenntnis hat von diesem Ruhm wenig übriggelassen: Die Kölner Schreinsbücher nennen einen Meister Wilhelm von Herle — und diesen muß der Chronist mit seinen wenig greifbaren Worten meinen —, von 1358 bis 1372; er muß in der Tat eine angesehene Stellung unter den Genossen der Zunft eingenommen haben. Im Jahre 1370 erhält er 9 Mark als Bezahlung für die Malereien in dem — verlorengegangenen — neuen Eidbuch des Rats, und zahlreiche Erb- und Leibrenten, die er für sich und seine Frau zwischen 1370 und 1372 erwirbt, beweisen, daß er mit seiner Kunst Erfolg hatte.

Aber für die Werke, die man ihm einst zuschrieb, kann er deshalb nicht in Betracht kommen, weil er 1378 schon gestorben ist. Mit großer Wahrscheinlichkeit werden nur die Wandmalereien ihm zugeschrieben, deren Reste an der Langseite der schönen Halle des Hansesaales im Rathaus 1859 aufgefunden und in das Wallraf-Richartz-Museum verbracht wurden: vier Prophetenköpfe mit phantastischem Kopfputz, der sie als Orientalen charakterisieren soll, mit lockigen Haaren und langem Bart. Dazu in kleinerem Maßstab die Gestalt Kaiser Karls IV. Sie bedeuten in ihrer durchaus flächenhaften, rein gotischen Formensprache keinen Fortschritt, der uns die Ruhmeserhebung in der Limburger Chronik begreiflich machte, wenn sie auch an sicherer Größe der Auffassung alles Lob verdienen mögen. (Taf. 10.) Der Mann, der die Kölner Malerei aus der Gebundenheit der Gotik befreite und in neue Bahnen wies, war dieser Meister Wilhelm nicht.

Eines der vornehmsten unter den Kölner Klöstern war das im Anfang des 14. Jahrhunderts gestiftete der h. Clara. Die Jülicher Herzogsfamilie hatte es ausgestattet, Gräfinnen von Geldern,

Berg, Waldeck hatten hier den Schleier genommen; ein Antiphonar, dessen Blätter das Kölner Museum verwahrt, und das eine Soror Loppa de Speculo um 1350 dem Kloster gestiftet hat, nennt zahlreiche Namen aus rheinischen Adelsfamilien. Diesem Kloster, aus dem auch viele andere Kunstwerke in Wallrafs Besitz sich erhalten haben, gehörte der große Schrein mit doppelten Flügeln, der jetzt auf dem Hochaltar des Domes steht. Die Mitte des ganzen Baus bildet ein Tabernakel für die Monstranz. Zu beiden Seiten schließen sich zwei Reihen von Nischen an, gefüllt mit Skulpturen, von denen heute nur noch einige Apostelstatuen die alten sind. Die Außenseiten dieser Flügel sind ebenso wie die beiden Seiten der äußeren Flügel mit Gemälden geschmückt. Wenn die Türflügel geschlossen sind, bietet sich dem Auge eine Folge von 24 Bildern aus dem Leben Jesu in zwei Reihen, von denen die untere die Jugendzeit, die obere die Passion enthält. Die schmalen und hohen Bildfelder beengen die Komposition figurenreicher Szenen und zwingen zur Beschränkung. Wir wissen heute, daß die Erfindung der einzelnen Bilder nicht so sehr persönliches Eigentum eines schöpferischen Künstlers ist, als vielmehr Wiederholung der üblichen Bildtypen der Zeit; und das beweisen die gelegentlich vorkommenden bilderbogenartigen Zusammenstellungen solcher Szenenfolgen, wie das Kölner Museum ihrer zwei, das Berliner eine aus dem Ende des 14. und dem Anfang des 15. Jahrhunderts besitzen. Es sind die Bildtypen, die in der Buchmalerei von Burgund her sich verbreitet haben, und an denen der einzelne Meister, der sie übernahm, nur weniges, was man persönlicher Auffassung zuschreiben kann, zu ändern pflegte.

Immerhin bleiben die Gewandtheit, mit der die oberen Teile der Bildfelder ausgefüllt sind, die klare Schlichtheit des Bildaufbaus und die ausdrucksvolle Anmut der Gebärden und Köpfe Zeugen einer ungewöhnlichen Reife des Meisters, der nicht ohne die Mitarbeit von Gehilfen möglicherweise schon um 1370 etwa den Altar vollendet hat.

Die Beurteilung des Clarenaltars wird fast bis zur Unmöglichkeit erschwert durch die Tatsache, daß schon um 1400, etwa ein Menschenalter nach seiner Entstehung, seine Gemälde schadhaft geworden waren und überarbeitet werden mußten, daß dies sicher nicht die einzige Aufbesserung aus alter Zeit blieb, und daß endlich in den Jahren 1908 und 1909 der Restaurator Fritt auf Grund der Feststellung dieser alten Übermalungen es unternahm, den ursprünglichen Zustand der Gemälde wiederherzustellen. Die hier veröffentlichten Tafeln geben den Zustand vor der Restauration wieder. (Taf. 12—14.)

Trotz dieses, den urkundlichen Wert des Kunstwerks verwirrenden Schicksals bleibt dem Clarenaltar die große Bedeutung, daß er neben der Folge der Bilder aus dem Leben Christi in Hohenfurt und neben dem Hamburger Petrikirchenaltar Meister Bertrams das erste große Werk der Tafelmalerei ist, das diesseits der Alpen den Weg zu den zahllosen neuen Aufgaben eröffnet, die das folgende Jahrhundert gelöst hat. Es bleibt übrigens durchaus im Bereich der Möglichkeit, daß der wirkliche Meister Wilhelm, dessen notorische Berühmtheit unter seinen Zeitgenossen doch irgendwelche tatsächlichen Leistungen von Bedeutung voraussetzt, der Meister des Clarenaltars gewesen ist.

Wenn so die alte Vorstellung, als sei die erste selbständige Leistung der Kölner Malerei die persönliche schöpferische Tat eines Künstlers, eben des Meisters Wilhelm der Limburger Chronik, nicht mehr standhält, weil wir erkannt haben, daß die Abwandlung wenig veränderter Bildtypen, die von Werkstatt zu Werkstatt weitergereicht wurden, viel mehr als die selbständige Erfindung die mittelalterliche Kunst bis ins 15. Jahrhundert hinein beherrscht, so hat sich auch der Ruhm als falsch erwiesen, daß dieser Meister Wilhelm der Schöpfer jener drei Gemälde sei, aus denen wir heute noch die Vorstellung von der eigenen Schönheit der Kölner Malerei am liebsten ablesen, dem unvergleichlichen Veronikabild in München und den beiden Madonnenaltärchen in Köln und Nürnberg. Denn ihre Entstehungszeit kann unmöglich früher angenommen werden als mit dem ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts. Wenn wir trotzdem an der alten, durch die Überlieferung seit den Brüdern Boisserée vielen liebgewordenen Benennung festhalten, so mag das damit entschuldigt werden, daß keine einleuchtende andere Ordnung und Benennung bisher gefunden worden ist. Es ist schon das fraglich, ob diese drei Gemälde einem und demselben Künstler zugeschrieben werden können, den man als Meister der h. Veronika einzuführen versucht hat. Aus den Geschichtsquellen bietet sich der Name eines Meisters, der unter seinen Zeitgenossen sicher hohe Wertschätzung genossen hat. Es ist Hermann Wynrich von Wesel, der um 1390 etwa das Kölner Kunstleben beherrscht. Er übernahm die Werkstatt des Wilhelm von Herle und heiratete, wie es Handwerksgebrauch war, dessen Witwe Jutta. Nicht weniger als fünfmal wird er von seinen Zunftgenossen in den Rat gewählt, zuerst 1397, zuletzt im Jahre vor seinem

Tode, 1413. Eine große Zahl von Erwähnungen seines Namens in den Schreinsbüchern der Stadt lassen den Wohlstand erkennen und die freundschaftlichen Beziehungen, in denen er zu den ersten Männern Kölns lebte. Die von Firmenich-Richartz ausgesprochene Überzeugung, daß dieser Hermann Wynrich der Meister sei, dem wir die jugendfrische Erneuerung der Kölner Malerei zuschreiben müssen, weil er um die Jahrhundertwende der einflußreichste und angesehenste unter den Meistern der Stadt war, wäre durchaus einleuchtend, wenn die erhaltenen Hauptwerke, der Clarenaltar und die drei kleinen Tafeln in München, Nürnberg und Köln, sich stilkritisch als Werke der gleichen Hand erweisen ließen. Das erscheint indessen erst recht unmöglich, wenn man die übrigen, zweifellos um dieselbe Zeit und in Köln entstandenen bedeutenden Gemälde hinzufügt*).

Ein zartes Schönheitsgefühl spricht aus dem ganzen Aufbau des Veronikabildes. In feinabgewogenem Gegensatz der leichten Umrisse füllen die Engelsgruppen die beiden Ecken mit einem lichten Farbenspiel. Dagegen steht in der oberen Bildhälfte das tiefe Ziegelrot des Mantels fest gegen den Goldgrund und das weiße Tuch. Zwanglos ergibt sich so ein regelmäßiger pyramidenförmiger Aufbau. Als Hauptsache wirkt in der farbigen Fassung die Vera Icon. Das tiefe Braun des Antlitzes, das der Maler offenbar von einem gebräunten byzantinischen Andachtsbild übernommen hat, leiht ihm sakrale Würde und verdeckt den Mangel an innerem Leben. (Taf. 15.)

Die Maria mit der Wickenblüte, aus Wallrafs Nachlaß in das Kölner Museum gelangt und also seit 1826 wenigstens in öffentlichem Besitz, ist nur im Typus der Veronika verwandt und im zarten Ausdruck, dem die tiefe milde Farbe entspricht. Sie galt von jeher als das Werk, in dem die Hauptzüge der Kölner Kunstweise besonders deutlich ausgeprägt sind. Der kindlich unschuldige Körper mit der schmalen Brust, den abfallenden Schultern, dem großen Kopf, der durch die Zierlichkeit von Mund und Kinn, im Gegensatz zu der überhohen Stirn, einen besonders starken Ausdruck kindlicher Anmut erhält, die matte Eleganz der hilflosen Hände, das alles macht zusammen mit dem Brustschmuck, dem Rosenkranz in der Hand des Kindes, das freundlich nach dem Kinn der Mutter greift, und der Wickenblüte, in spitzen Fingern gehalten, den Eindruck holdseliger gottergebener Unschuld und überzarter Lieblichkeit. Die beiden an Körperbildung und Kopftypus durchaus von derselben Gesinnung geschaffenen stehenden Heiligen auf den Flügeln ergänzen diese Stimmung des Mittelbildes. Überraschend anders klingt es auf den Außenseiten der Flügel, wo in fast skizzenhaft frischer Pinselarbeit in heller gedämpfter Farbigkeit auf schwarzem Grund acht rohe Schergen mit der Verspottung und Dornenkrönung Christi ihr Wesen treiben. Trotz dieser Verschiedenheit — wir dürfen nicht verkennen, daß eine besonders sorgsame Ausführung der Innenbilder bei diesen Klappaltären leicht dazu führt, daß die flüchtig, aber sicher hingesetzte Malerei der Außenseiten uns heute mehr fesselt — und trotzdem die Mitteltafel aus anderem Material besteht (Nußbaumholz) wie die aus Eichenholz gefertigten Flügel, muß daran festgehalten werden, daß die fünf Bilder ursprünglich zusammengehören. Die Madonna als Halbfigur gerade in dieser Art des Ausschnitts, so daß noch ein Teil des Goldgrunds unter den Ellbogen hervorschaut, ist der französischen Malerei der Zeit um 1420 bekannt. Verschiedenheit im Maßstab der Figuren auf Mittelbild und Flügeln ist in den mehrszenigen Kompositionen der Kölner Altäre sogar die Regel. Überarbeitung an Kopftuch und Gewand und an vielen Einzelstellen an Händen, Haar und Gesicht der Maria sind vorhanden; aber die wesentlichen Teile des Gesichts und der Rücken und Kopf des Kindes sind von selten schöner Erhaltung. So sind die überkritischen Bedenken, die im Anschluß an die Wiederherstellung des Clarenaltars geäußert worden sind, in der Tat unbegründet. (Taf. 17 und 18.)

Auch das dritte unter den Bildern, die Nürnberger Maria mit der Erbsenblüte, ist ein im ganzen gut erhaltenes und einwandfreies Werk, das im Bildausschnitt, im Typus der kindlich jungfräulichen Gottesmutter, in der ganzen Auffassung mit der Kölner Tafel übereinstimmt.

Das Fehlen einer Persönlichkeit, mit deren Wirken man die seelenvolle, überirdisch wirkliche Schönheit dieser von neuer Naturanschauung erfrischten Heiligengestalten in eine einleuchtende Verbindung bringen könnte, hat sogar zu dem wenig glücklichen Versuch geführt, als ihren Meister jenen Konrad von Soest zu nennen, dessen Namen mit der Jahreszahl 1414 (?) auf dem

---

*) Ein sorgfältiges umfassendes Verzeichnis der Werke der Kölner Schule bis in die Zeit zum Auftreten Stephan Lochners hat Firmenich-Richartz in der Zeitschrift für christliche Kunst im Anschluß an seinen Aufsatz über Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel im Jahre 1895 gegeben.

Rahmen des großen Wildunger Flügelaltars steht und der für Westfalen so wie Meister Wilhelm für Köln als der Begründer des neuen Stils gilt. Der Versuch mag beweisen, wie wenig Aussicht auf Erfüllung unser menschlich sehr begreiflicher Wunsch hat, aus den vorhandenen Kunstwerken auf dem Wege der Stilkritik eine schöpferische Künstlerpersönlichkeit zu finden, der wir für neu auftauchende, Richtung gebende Stilgedanken das Verdienst zuschreiben könnten, für eine Zeit, in der die Persönlichkeit noch so wenig, der handwerklich zünftige Werkstattbetrieb noch so viel bedeutete. Die Zahl trefflicher, fraglos aus Köln hervorgegangener und doch weder mit dem Veronikameister noch mit der Wickenblütenmadonna aus einer Hand stammenden Gemälde dieser fruchtbaren Zeit ist so groß, daß eine reiche Blüte malerischen Schaffens auch ohne jene drei bekanntesten Hauptwerke sich vor unsern Augen ausbreitet. Wir wissen sie vorläufig noch nicht besser zu kennzeichnen als mit dem bisher üblich gewesenen Titel der Schule und Nachfolge Meister Wilhelms.

Da ist ehemals bei Konsul Weber in Hamburg, jetzt in der Sammlung R. v. Schnitzler in Köln, das liebenswürdige, in seiner Komposition besonders glückliche kleine Triptychon mit der Madonna in der Engelsglorie, die auf einer Rasenbank erhaben über dem Kreis ihrer heiligen Gespielinnen thront; diese lagern sich in höfisch vornehmer Tracht und Bewegung und in heiterer Unterhaltung im Grünen. (Taf. 15*.) Ein ähnlich anmutiger Kreis ist in stiller Andacht um den Thron der Maria versammelt in einem Rundbild der Münchener Pinakothek; musizierende Engelscharen in blauen Gewändern flattern auf dem Goldgrund, andere drängen sich an die beiden Seiten der Thronarchitektur. Engelsgestalten, mit Brokatgewändern angetan, schweben, Musikinstrumente oder heilige Geräte haltend, auf gemustertem Grund an den Türen der Sakristeischränke des Aachener Doms. (Taf. 19, 20.) Die Maria, mit heiligen Frauen im Grünen sitzend, in schlichter Anmut und voll lieblicher Innigkeit in den schlankgliedrigen, wie Prinzessinnen vornehm sich gebärdenden Mädchen, sehen wir in derselben symmetrisch aufgebauten Anordnung wie in dem Schnitzlerschen Triptychon auf einem Klappaltärchen der Berliner Museen (Taf. 33) aus dem Anfang des Jahrhunderts. Das Motiv der Maria im Himmelsgarten — Hortus conclusus, Paradiesgärtlein — lag dieser Zeit besonders am Herzen. In dem stillen Frieden eines von der Welt abgeschiedenen Gartens, in dem Rose und Lilie, Akelei und Maiblumen, Erdbeere und Klee prangen, in dem die Vögel singen und Speise und Trank auf einem Tisch bereitstehen, sitzt im Grünen Maria, in ein heiliges Buch versunken; um sie spielen ihre heiligen Gefährtinnen kindlich und still und sind in allerlei trauliche Hantierungen vertieft. Erst das fortschreitende Jahrhundert hat Landschaftsgefühl und Naturbeobachtung genug besessen, diesen Gegenstand, der so ganz besonders der poetischen Gesinnung der Mystiker entwachsen ist, in seinem Reichtum auszuschöpfen. Die Perle unter den vielen und mannigfachen Fassungen, die uns bis zu Lochners Nachfolgern erhalten sind, bleibt die köstliche, miniaturhaft zierliche Tafel in Frankfurt — neuerdings in die Galerie der Städel überführt (Taf. 28) —, von der heute nicht mehr angenommen werden kann, daß sie kölnischen Ursprungs ist, wennschon auch der Nachweis, daß sie am Mittelrhein entstanden sei, noch nicht überzeugend erbracht ist. Auf Leinwand gemalt und deshalb nicht mit der peinlichen Sorgfalt, zu der der Kreidegrund der Holztafeln nötigte, sondern freier und in leichter Pinselhandschrift hingesetzt, stehen auf zwei Gemälden des Kölner Museums undramatisch nebeneinander überschlanke Heiligengestalten in anmutsvoll ausgeschwungener Haltung; in deren Mitte ragt auf einem der beiden Bilder der edel bewegte Kruzifix empor. Eine kleine Kreuzesgruppe mit zwei weißgekleideten Klerikern als Stifter bei R. v. Schnitzler, von duftigem Farbenklang, gehört wohl noch den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts, während die ungewöhnlich große Tafel mit Maria und acht Aposteln von sanfter, stiller, überschlanker Erscheinung unter dem Kruzifixe im Kölner Museum (Taf. 22) etwa in das zweite Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts anzusetzen ist. Die dichtgedrängten Engelsgruppen des Veronikabildes kehren wieder in der festlich schönen Krönung der Maria auf einem Altarflügel des Schnüttgenmuseums.

Um die Menge der namenlosen Tafeln aus der Schule Meister Wilhelms zu einer übersichtlichen Entwicklungsreihe ordnen zu können, hat man ohne rechten Erfolg einen Meister herausgehoben, dem man die 12 Tafeln der großen Passion in Köln zuschreibt (Taf. 21), einen andern, den man nach den kleinen, aus einem zerschnittenen Altar stammenden Tafeln der Leidensgeschichte nennt. (Taf. 24.) Aber es gibt wenige Malereien, die sich diesen angliedern und etwa zum Lebenswerk eines greifbar klar umschriebenen besonderen Meisters zusammenfügen ließen. Die

*) Über Herkunft und Erhaltung vgl. Firmenich-Richartz in Zeitschrift für christliche Kunst 1895, S. 305.

Bilder der Lebens- und Leidensgeschichte Christi werden in Köln — ebenso wie in Westfalen — gern zu großen Altartafeln zusammengefaßt, deren Mitte in großem Maßstab die Kreuzigungsdarstellung einnimmt, „Christus am Kreuz mit großem Gedränge", während daneben in zwei oder drei Zonen übereinander die übrigen Bilder in kleinerem Figurenmaßstab sich anschließen. Ein vollständiges Beispiel dieses Typus ist der Flügelaltar in Kirchsahr, der im Anfang des 18. Jahrhunderts aus der Stiftskirche zu Münstereifel in dieses entlegene Dorf im Ahrtal verschenkt wurde. Die Mitteltafel eines solchen Altars, der mit seinen Nebenbildern und Flügeln demnach von ganz ungewöhnlicher Stattlichkeit gewesen sein muß, ist die zwei Meter hohe Kalvarienbergszene im Kölner Museum (27). Das frühste, an Erhaltung und Qualität zugleich wertvollste Beispiel, ein kleines Hausaltärchen von sauberer Sorgfalt der Malerei und von selten reicher Harmonie der tiefen Farbenklänge, ist das Kreuzigungsbild, das aus der Aachener Sammlung Clemens in das Wallraf-Richartz-Museum gelangte (26). Ganz gering sind noch Raumgefühl und Landschaftssinn; zwei Hügellinien zu beiden Seiten müssen genügen, eine Szenerie anzudeuten. Die berittenen Hauptleute und Longinus mit seinen Begleitern, ebenfalls zu Pferde, stehen einfach über den Köpfen der Vordergrundgruppen. Aber wie groß gesehen und eindrucksvoll ist die Gruppe der Trauernden um die ohnmächtig umsinkende Maria, wie lebendig die Gruppe der würfelnden Kriegsknechte mit den beiden dahinterstehenden Zuschauern, der Mann mit dem Eimer und dem Essigschwamm am Fuße des Kreuzes. Tracht, Kopfputz und Pferdegeschirr sind mit reichem Erfolg der Zeitmode entnommen, das Ganze von köstlich schimmernder Farbigkeit, eines der schönsten Werke dieser ganzen Gruppe von Bildern.

Vielleicht ein Jahrzehnt jünger mag die imposante große Tafel (27) sein, die weit lockerer und mit sichtlich fortgeschrittenem Raumgefühl, auch mit dem deutlichen Wunsch, Architektur und Landschaft im Bilde zu ihrem Recht kommen zu lassen, die große Zahl der Figuren ähnlich über das Hochformat der Fläche verteilt. Das Bild, um 1410—1415 in Köln und für eine Kölner Kirche gemalt, läßt erkennen, daß Konrad von Soests lichte Farbigkeit und seine Freude an silbrigen Brokatgewändern und anderen modischen Zutaten in Köln nicht unbekannt blieb, was ohnehin natürlich genug ist. Daß man die Tafel aus den Werken der Kölner Schule darum nicht zu streichen braucht, beweist ein Vergleich mit dem Altar von Kirchsahr. Zuschauer und andere Nebenfiguren, wie die Veronikagruppe, genrehafte Einfälle wie der Ritter auf dem Schimmel, der einen Bauer nach dem Wege zu fragen scheint, mitsprechende, gegliederte Architekturen fallen als neu auf. Das Ziel dieser fortschreitenden Entwicklung enthüllt aber mit einem Schlage das breite figurenreiche Kreuzigungsbild, das der Kölner Ratsherr Gerhard von dem Wasserfasse mit seiner Frau und Tochter um das Jahr 1420 bis 1425 ausführen ließ (29) und das wie eine revolutionäre Tat in die ruhige, langsam ablaufende Entwicklung hineinstößt. Ein weites bewegtes Hügelland, in dessen Tälern und Höhen in vier einzelnen Gruppen die Leidensgeschichte ganz locker verteilt erscheint; seitlich Jerusalem mit dem Auszug des Kreuztragenden und seines Gefolges, auf den Höhen Burgen und Bäume; Reiter, die, in die Tiefe des Bildes reitend, hinter einer Hügelwelle verschwinden, zahlreiche Rückenansichten unter den Gestalten des Vordergrundes, eine Komposition von äußerst kühnem, keineswegs durch Verwandtes vorbereitetem Wurf, dazu die ebenso kühne Farbigkeit und der starke Natursinn in den einzelnen Bewegungen wie in den Stifterbildnissen. Es ist bisher nicht aufgeklärt, woher dieses vereinzelte, mit einem Schritt in die Probleme des ganzen 15. Jahrhunderts hineinführende Werk seine Kraft genommen hat. Ein Werdender, vielleicht ein jung Verstorbener, muß der Meister gewesen sein.

Eine ikonographische Bedeutung besonderer Art gebührt dem Kruzifix auf der kleinen Tafel bei Dr. Lersch in Aachen, auf der Christentum und Judentum in gedrängten Gruppen Kniender unter dem Kreuz sich versammeln, geführt von Papst und Kaiser einerseits, vom Hohenpriester mit verbundenen Augen und zerbrochenem Stab anderseits, während in den Lüften eine Engelschar den Kampf gegen den Unglauben — mit Kreuzen bewaffnet — führen. (Taf. 25.)

Selten trifft es sich, daß sich die Entstehungszeit eines dieser Werke genau feststellen läßt. Das Ursulabild, in dessen Hintergrund — zum ersten Male — eine Stadtansicht von Köln erscheint, zwar zusammengedrängt auf die Ringmauer und die wichtigsten öffentlichen Bauten dahinter, aber doch so klar zu erkennen, daß man aus dem Fehlen des Rathausturmes und dem Vorhandensein des Turmes von St. Severin das Bild auf 1411 datieren kann, auf Leinwand gemalt und in den figürlichen Partien an einigen Stellen überarbeitet, ist in seiner breiten naiven Erzählungskunst ein anschauliches Beispiel von dem fortgeschrittenen sicheren Blick der Zeit für Gestalten und Dinge. (Taf. 23.)

Bald nach 1409 läßt sich auch aus dem Leben der Stifter mit ziemlicher Sicherheit die große Votivtafel des Johann Rost de Cassel und seiner Gattin Aleid Cleingedank im Darmstädter Museum datieren, die im Mittelbild den Gekreuzigten enthält.

Mit dem gleichen sonntäglich stillen Behagen wie die heilige Gesellschaft im Paradies haben die Kölner auch mit Vorliebe das Thema der heiligen Sippe behandelt. Mutter Anna und die Freundinnen der Maria versammeln sich mit ihren Kindern um die Gottesmutter; sie sitzen in geordneter Reihe festlich wie auf einer Ratsherrenbank, und wie die Zuhörer aus der Bürgerschaft stehen hinter dem Gestühl die Ehemänner. Ein solcher Sippenaltar im Wallraf-Richartz-Museum von vornehmem, ein wenig manieriertem Faltenstil und heller, schöner Farbigkeit, klar in der räumlich geschickten Anordnung ist eines der Spätwerke der Schule, das nahe an die Zeit heranreicht, in der Lochner in Köln seine Tätigkeit begann. (Taf. 34.)

Einen Meister von eigener Handschrift glauben wir in den beiden Flügeln eines Altars aus der Nähe von Oberwesel zu erkennen, aus denen hier drei Szenen wiedergegeben werden, und die aus der Kölner Sammlung Seydel in das erzbischöfliche Museum in Utrecht gekommen sind. Die langgezogenen Gestalten in der Verkündigung und der Anbetung der Könige sprechen mit ihrem sanften Biegen und Neigen, mit dem weichen Fluß der Gewänder und der auffallend schlichten und klaren Architektur des Hintergrunds von einem ausgesprochenen Sinn für Ordnung und Harmonie. (Taf. 30—32.) In der Szene der Geburt bauen sich die Pfosten und Wände der Scheune schon ganz sicher auf, ebenso wie der Fliesenfußboden in der Verkündigung von einer klaren Raumvorstellung zeugt; und die Hirten mit ihren Tieren und Joseph, der, im Vordergrund auf einem Schemel sitzend, den Brei im Napfe rührt, sind als Leben spendendes Beiwerk in der Tafel geschickt verwendet.

Von dem Umfang der Leistungen der Kölner Malerwerkstätten in den ersten Jahrzehnten des neuen Jahrhunderts hätten wir sicherlich ein weit reicheres Gesamtbild, wenn von den zahllosen Wandmalereien, die jedenfalls die alltäglichsten Aufgaben der Maler gebildet haben, mehr erhalten geblieben wäre. Ein zufällig beim Abbruch des Wohnhauses Glesch an der Hochstraße zutage gekommener und im Museum erhaltener Zyklus von Wandbildern, der über einem Sockel die drei Wände eines Zimmers schmückte, mag als Probe für diese Kunstweise dienen, die sich schon früh unkirchlichen Gegenständen, namentlich solchen von moralischer Lehrhaftigkeit, zugewandt hat. Der lieblose Sohn, der seinem alten Vater das Nachtlager im Pferdestall zugerichtet hat, wird durch das Spiel seines eigenen Kindes an die Herzlosigkeit seines Beginnens erinnert, bittet um Vergebung und nimmt den Vater wieder an seinem Tische auf. Rede und Antwort stehen auf den geschwungenen Spruchbändern, die sich der rein zeichnerischen Komposition einordnen. Die Tracht läßt kaum eine spätere Datierung als in das erste Jahrzehnt des Jahrhunderts zu. (Taf. 35 und 36.)

Stephan Lochner.

Gegen 1430 ist der Mann nach Köln gekommen, in dessen Werk der Geist der Kölner Malerschule sich zur reifsten Vollendung abrunden, zur unübertrefflichen Höhe entfalten sollte, Stephan Lochner. Er ist wohl kurz vor der Jahrhundertwende in Mersburg am Bodensee geboren. Daß wir seinen Namen kennen, verdanken wir jener kurzen Eintragung in Albrecht Dürers Reisetagebuch, als er im Herbst 1520 sich eigens für zwei Weißpfennige die Tafel des Meisters Stephan aufsperren ließ, die in der Kapelle des Rats stand — das heutige Dombild. Aus den Archivalien hat sich bisher nur so viel feststellen lassen, daß er 1442 mit seiner Frau Lysbeth ein Haus in der heutigen Budengasse kaufte, zwei Jahre später schon so wohlhabend ist, daß er die Häuser zum Carbunkel und zum alten Gryne an der Ecke von St. Alban und Höhle erwirbt, und daß er endlich, getragen von der Hochachtung seiner Zunftgenossen, 1447 und 1450 als Vertreter der Maler in den Rat gewählt wird. 1451 ist er gestorben. Daß Lochner vom Bodensee kommt, ist von Bedeutung; von dort stammt sein Altersgenosse Konrad Witz, der mit ihm in derselben Lehre aufgewachsen sein könnte, und der am Oberrhein, zwar mit entschiedeneren Schritten, aber doch denselben Weg ging wie Lochner in Köln. Der Drang nach monumentaler Erfassung des Körpers, der, groß hingestellt, mit den neuen Mitteln von Licht und Schatten zu starker Plastik herausmodelliert wird, und dem zu Liebe alles sonst so beliebte Beiwerk nicht nur, sondern auch Raum und Landschaft unterdrückt werden, so daß sich aus den wenig bewegten mächtigen Gestalten auf flacher Bühne vor Goldgrund allein die Wirkung ergibt, das ist der Stil des reifen

Lochner. Wahrscheinlich sind es seine frühsten Kölner Arbeiten, die von diesem Stil noch wenig verspüren lassen: die große Tafel des jüngsten Gerichts, räumlich kühn gedacht mit den Scharen der Auferstandenen, die aus der Tiefe nach vorn drängen, und den Seligen, die in die strahlende Helligkeit des Himmelssaales einziehen — eine liebenswürdige Erfindung Lochners, die auf Hans Memling offenbar in Köln einen starken Eindruck gemacht hat —, und das kleine Bild der Geburt Christi, bei dem der räumlich klare Aufbau der Scheune und der Landschaftsausschnitt mit den Hirten auf dem Felde ganz überzeugend gelungen sind. Aber in dem großen festlichen Aufbau des Dombildes, wo die heiligen drei Könige mit ihrem Gefolge um die thronende Maria versammelt sind, läßt Lochner die Scheune ganz fehlen, unterdrückt auch das genrehafte Motiv des sonst jedesmal bei den Seinen stehenden Joseph, der die Gaben an sich nimmt, und das begierige Zugreifen des Kindes, so daß nur die gemessene Bewegung der Körper, nahezu in eine Fläche zusammengedrängt, vor dem goldenen Vorhang sich entfaltet, in sich gegliedert durch Licht und Schatten. Die Nebengestalten des Gefolges werden durch Schattentöne zurückgedrängt, das Gleichgewicht des sehr regelmäßigen Aufbaus der Gruppe durch die Verteilung der Schatten fein belebt. Es ist der bewußte Verzicht auf schmückendes Beiwerk mit dem Ziel stärkster Herausarbeitung des Hauptmotivs.

Von diesem Sinn für Größe und plastische Klarheit spricht schon die Gruppe des Richters und seiner beiden Schöffen auf dem Weltgerichtsbilde, mehr noch die Majestät der Maria mit dem Veilchen, die in der gleichzeitigen Malerei diesseits der Alpen nichts von gleich monumentaler Größe neben sich hat, und endlich die Flügel des Dombildes. Gerade die Verkündigung war den Künstlern des 15. Jahrhunderts ein Stoff, bei dem sie das Gemach mit seinem Hausrat mit idyllischem Behagen zu schildern nicht vergaßen. Lochner verzichtet auf all das und breitet dicht hinter den beiden großlinig erfaßten Gestalten seinen Brokatvorhang, der den Raum ganz flach und die handelnden Figuren dafür unerhört eindringlich erscheinen läßt. Um 1440 nimmt man an, daß Lochner dieses sein Hauptwerk im Auftrag des Rats für dessen Kapelle gegenüber dem Rathaus ausgeführt habe. 1447 entstand das einzige zuverlässig datierte Werk seiner Hand, die Darbringung im Tempel, die mit der Sammlung Hüpsch in das Darmstädter Museum gekommen ist, ausgezeichnet erhalten in seinen wie Musik klingenden hellen Farbenakkorden. Die Komposition ist sehr merkwürdig: Lochner vermeidet es überhaupt, sich mit der Raumaufgabe auseinanderzusetzen; naiv gibt er nur den Altar, an dem der Hohepriester das Kind in Empfang nimmt, und den Fliesenfußboden davor. Die Kopf an Kopf gedrängten Gruppen der Zuschauer an beiden Seiten des Altars lassen den Mangel einer Raumlösung vergessen. Prachtvoll in ihrem hell leuchtenden Grün tritt Maria, kindlich und doch so würdevoll fürstlich, in die Mitte; wie ihr Gefolge, wirksam als Maßstab zu ihrer Größe, drängt sich nebenher die Schar der Knaben im Vordergrund zu einer Gruppe, deren ansteigende Linie den stärksten Eindruck und den steigernden Kontrast für die Gestalt der Maria ergibt.

Um das Jahr 1430 stellte Lochner in der Cäcilienkirche seine Madonna mit den Veilchen auf. So hatte man die Jungfrau noch nicht gesehen, wie sie da stand in dem prächtigen Hermelinmantel vor dem Brokatteppich und den reizenden Engeln, strahlend in Jugendglanz und zugleich den Gläubigen so vertraut wie ein wirkliches Menschenbild! Dasselbe Gesicht finden wir in seinen späteren Werken wieder, zuletzt etwas gealtert in dem Darmstädter Bilde; deshalb mag es gestattet sein, anzunehmen, daß sein Frauenideal aus einem persönlichen Erlebnis des Künstlers seinen Ursprung hat. Wie seine Madonnen, so sind auch die Stadtheiligen auf den Tafeln des großen Dombildes im Grunde einfache Menschen von naiver Daseinsfreude, aber die liebevolle schlichte Schilderung und die wunderbaren Farbenklänge ihrer prächtigen Gewänder durch kunstreiche Tönung zu großen Wirkungen zusammengefaßt, steigern sie über die Wirklichkeit und reißen die Seele mit zu jubelnder Andacht.

Das Weltgerichtsbild kann unmöglich aus Lochners letzten Lebensjahren stammen; denn seine Farben sind von kräftiger Naivität gegenüber dem weichen, überraschend und ganz persönlich verfeinerten Kolorit der Darstellung im Tempel, die 1447 datiert ist.

Die menschliche Gestalt ist Lochner alles. Vielleicht hat er, seiner und seiner Zeit Schwäche bewußt, sich auf diese konzentriert und ist deshalb den Problemen der Tiefenwirkung aus dem Wege gegangen. Aus den Gestalten, die er groß, schwer und einfach hinstellt, deren Bewegung unkompliziert und gemessen ist, baut er seine Kompositionen auf. Durch die überirdische Heiterkeit seiner Farbe und durch eine unwirkliche, unrealistische Einfachheit und Ruhe steigert er den Eindruck seiner Gebilde ins festlich Erhabene. Diese innere Monumentalität ist der stärkste Zug

seiner überlegenen Begabung. Deshalb sind Werke wie die Madonna in der Rosenlaube, trotz aller Lieblichkeit der idyllischen Stimmung gottseliger Entrücktheit und farbiger Phantasie, oder die Maria im Paradiesgärtlein (Köln, Nr. 64) nicht die entscheidenden für Lochners künstlerische Bedeutung. Er war der letzte Nachkomme Meister Wilhelms, der Vollender der Möglichkeiten, die in jenen Anfängen des 14. Jahrhunderts enthalten waren. Kein Bahnbrecher, der den folgenden Geschlechtern Wege wies. In der Erkenntnis der Grenzen seines Könnens hat er der einfachen Bildaufgabe seiner Zeit den vollkommensten Ausdruck gegeben, edler und klassischer als Witz, mächtiger und eindringlicher als Meister Franke, seiner beiden großen Zeitgenossen im Norden und Süden des deutschen Kunstgebiets. (Taf. 38—50.)

Stephan Lochners Wirkung ist in den 1450er Jahren in Köln wohl zu spüren, wenn er auch eine Schule von Bedeutung nicht gebildet hat. Die Mitarbeit von Gehilfenhänden ist bei den Flügeln einiger seiner Altarbilder sicher. Wie seine Werke nachwirkten, beweist eine um 1460 etwa entstandene Wiederholung der wenig veränderten Motive des Dombildes auf vier Tafeln zweier Altarflügel, von denen drei in Köln, einer in Nürnberg sich befinden. Ein Zeitgenosse, der von ihm abhängig und zugleich in seinen Motiven wie in seiner Kunst altertümlicher erscheint, wird nach dem Altar der Benediktiner-Abtei Heisterbach im Siebengebirge genannt, einem umfangreichen Flügelaltar, von dem das Mittelbild und einige Tafeln der auseinander geschnittenen Flügel verschollen sind. Das zweite Viertel des 15. Jahrhunderts ist die Zeit seiner Tätigkeit. Die meisten der Reste des Altars, undramatisch stehende Einzelgestalten der Apostel, umrahmt von geschnitzter und vergoldeter Architektur, die zur Gliederung der großen Flächen der Tafeln dient, und Bilder aus dem Leben Christi bewahrt die Pinakothek, zwei solcher Bilder das Kölner Museum. (Taf. 44.) Gemusterter Goldgrund, weiche, schön gestimmte Farben, dekorativ geschmackvoll, aber ohne persönliche Frische ist ihr Eindruck.

Der Bedarf der Kirchen an Ausstattungsstücken wächst seit der Mitte des Jahrhunderts mit der wachsenden Wohlhabenheit der Bürgerschaft in schneller Folge. Es häufen sich die Aufträge für umfangreiche Stiftungen. Die Erlebnisse und Wundertaten des Kirchenpatrons oder anderer Heiligen in Bilderreihen zu schildern, wie es früher etwa in Wand- und Glasgemälden geschehen war, wird jetzt üblich. In Köln war die volkstümlichste Heiligenlegende von jeher die der heiligen Ursula. Ihre Geschichte erzählen zwei Bilderfolgen aus dieser Zeit: die eine, noch ganz in den Typen aus Stephan Lochners Schule in der Ursulakirche (Taf. 51), die andere unausgesprochener und von etwas späterer Entstehungszeit im Museum.

Der Einzug des niederländischen Realismus in Köln.

Bald nach Lochners Tode hält die neue Auffassung der Malerei in Köln ihren Einzug, von der es merkwürdig genug ist, daß sie trotz der Nachbarschaft und der engen häufigen Beziehungen zu Flandern bis dahin gar keine Rolle gespielt hat, die naturhafte Wirklichkeitskunst der Niederländer. 1451 ist Lochner gestorben. 1432 war der Genter Altar fertig. Rogier wurde 1436 Stadtmaler in Brüssel, um 1460 spätestens wird in St. Columba sein großer Dreikönigsaltar aufgestellt worden sein, der heute in der Münchener Pinakothek steht, und der auch bei denen unter den jungen Kölner Malern einen mächtigen Eindruck gemacht haben muß, die ihre Wanderschaft nicht selbst nach Flandern führte. Seit der Mitte des Jahrhunderts ist die enge Verbindung mit Löwen, Brüssel, Brügge hergestellt, und sie blieb bis ins 16. Jahrhundert hinein der maßgebende Faktor. Der Früheste unter den Kölnern, die aus dieser Quelle frische Nahrung mitbringen, ist der Meister, von dem so wenige Werke erhalten sind, daß wohl angenommen werden kann, daß er früh verstorben ist — der Meister, den man nach dem Bilderzyklus aus der Georgslegende zu nennen pflegt. Der zweite, einer der Fruchtbarsten unter allen, der offenbar reichlich 25 Jahre hindurch mit einem großen Werkstattbetrieb und mit starkem Erfolg an der Arbeit war, wird nach der Münchener Folge der Bilder aus dem Marienleben genannt. Der dritte ist bekannt als der Meister einer Reihe von acht Tafeln der Passion, die sich in der Sammlung Lyversberg befand und aus dieser in das Kölner Museum kam. Der Goldgrund und meist sogar die Heiligenscheine werden als altertümlich und dem Wirklichkeitssinn zuwider gern vermieden. Liebenswürdige Frische und Freiheit liegt in den Landschaftsbildern der Georgslegende: die Figuren bewegen sich locker komponiert und sicher in der Szene. Raumgefühl und Sinn für Natürlichkeit und Mannigfaltigkeit der Bewegung ist Lochners Schwere gegenüber ganz neu. Aber nicht nur das Bildgefüge hat sich gelockert, der Reichtum einer in die Tiefe natürlich abgestuften Landschaft

ist gefunden worden, sondern auch die Menschen haben sich gewandelt. Die untersetzten, breiten Gestalten, beschwert mit lastenden Gewandmassen, sind verschwunden; schlank aufgewachsen, mit knappen Gewändern angetan, zierlich und beweglich in den Gliedern, mit biegsamen Gelenken stehen und schreiten sie jetzt einher. (Taf. 52.)

Weithin wirksam durch seine Werke, die von der Mosel bis zum Niederrhein verbreitet und geschätzt waren, und die in einem langen, arbeitsamen Leben und mit einem ansehnlichen Werkstattbetrieb unter Mitarbeit von Gehilfen entstanden sein müssen, hat der Meister des Marienlebens diese neue Kunst im Rheinland eingebürgert. 1460 bis 1485 beherrscht er die Kölner Malerei. Daß er auf Rogiers Dreikönigsbild in St. Columba eine selbständige Variation malte — heute im Germanischen Museum —, lag für ihn gerade nahe; er kopierte nicht, sondern stellte selbstbewußt sein Werk daneben. Er ist deshalb doch offenbar nicht Rogiers Schüler, sondern des Dirk Bouts. Von ihm hat er die temperamentlose Ruhe und kühle Sachlichkeit seiner Auffassung, die Weiträumigkeit seiner Szenen, in denen die Figuren locker und ohne starke dramatische Verbindung nebeneinanderstehen, die nüchterne Wirklichkeit der Landschaften mit den tief in die Ferne sich schlängelnden Wegen, die etwas leer wirkende Schlichtheit seiner Innenräume, das Drehen und Biegen seiner hageren, feingliedrigen Gestalten. Die Gruppen erscheinen nicht mehr zusammengeballt; sie haben Luft, sich zu bewegen. (Taf. 56—67.)

Die sieben von den Flügeln eines Marienaltars stammenden Tafeln in München, nach denen wir den Meister nennen — Verkündigung, Geburt, Tempelgang, Vermählung, Verkündigung, Heimsuchung und Himmelfahrt —, sind Frühwerke, die noch besonders deutlich das niederländische Vorbild fühlen lassen. Die bürgerliche Behaglichkeit und die stille, aufgeräumte Klarheit in diesen Szenen, entstanden aus dem neuen Wirklichkeitsgefühl und der reicheren Naturbeobachtung, wirken wie auf die Zeitgenossen so noch heute. Die vielen liebenswürdigen Züge in der stillen sorglichen Hantierung der Frauen am Bette der Mutter Anna, wie sie das Badewasser zurichten, die Wäsche bereitlegen, sich um die Mutter bemühen — die sonntägliche Feierlichkeit in der weiten sonnigen Landschaft der Heimsuchung mit dem Reigen blau gewandeter Kölner Engel auf goldenem Himmel und dem frommen Stifter mit dem übrigens noch unbekannten Wappen zeigen zwar nicht mehr ganz die Tiefe religiöser Verinnerlichung wie in den beiden vorhergegangenen Geschlechtern der Kölner Malerschule, aber sie übertreffen doch an seelischem Ausdruck den erheblich trockeneren Dirk Bouts. — Ein achtes Bild aus der Folge des Marienlebens, die Darstellung im Tempel, befindet sich in London. Aus einer anderen Folge von Marienbildern des Meisters bewahrt man in Nürnberg den Tempelgang und den Tod der Maria. Im Hospital zu Cues an der Mosel steht noch der große Kreuzigungsaltar, den Nikolaus Cusanus für seinen Heimatsort bei dem Meister des Marienlebens bestellte; in Sinzig und Linz sind umfangreiche Altäre seiner Werkstatt ebenfalls noch an ihrer Stelle; in Köln bewahren die Kirchen von St. Kunibert und St. Severin noch Tafeln von solchen Schreinen; drei große Altäre stehen im Wallraf-Richartz-Museum, darunter die eindrucksvolle, stark und selbständig erfundene Komposition der Beweinung des vom Kreuze abgenommenen Leichnams. Am reinsten genießen wir aber die reife Kunst des Meisters in den kleinen Tafeln der Maria im Paradiesgarten (Berlin), dem Kruzifixus und dem frommen Idyll der Jungfrau mit dem heiligen Bernhard (Köln). Die überlegene Sicherheit in der Zeichnung der sorgsam durchstudierten Köpfe und Hände, die einfache Natürlichkeit in der Anordnung, die freundliche Ruhe und Ausgeglichenheit wirken hier am stärksten.

Man hat vorgeschlagen, den Meister, der schon 1463 eine angesehene Werkstatt besaß, für die Aufträge eingingen wie der für den Flügelaltar in Linz, Johann van Düren zu nennen, weil unter den archivalisch bekannten Kölner Malern der Zeit dieser mit seinen Lebensdaten wohl zu dem erhaltenen Werk passen würde. Als er um 1460 aus Flandern nach Köln zurückkehrte, malte er die schöne weiträumige Landschaft mit dem Kruzifix, den er absichtsvoll zur Seite stellte, um die Tiefe der Fernsicht in der Mitte des Bildes wirken zu lassen; und an der Magdalena am Kreuzesstamm zeigte er, wie man den Reichtum des flämischen Modekleides für die Nebenfiguren selbst in so feierlichen Gemälden mit Nutzen verwerten konnte. (Taf. 56.) Wie scharf dieser Meister den wirklichen Charakter seiner Zeitgenossen sah, sieht man an den Bildnissen der Stifter. Aber er nahm nicht gern wie die Flamen die gewöhnlichsten Typen aus der Wirklichkeit als handelnde Personen in seine Gemälde auf; selbst seine Henker und Soldaten sind ein wenig geglättet und verfeinert; die Landschaft, immer weit und frei, ist meist ohne persönlichen Anteil gegeben.

Ein Gesinnungsgenosse aus der nächsten Nähe dieses Meisters, weniger bedeutend an Erfindung und zeichnerischem Können, aber dafür köstlich in der blühenden Pracht seiner klaren Farben ist

der Meister der acht Passionsbilder, die aus der Sammlung Lyversberg in das Kölner Museum gekommen sind. Wie er aber in der Szene der Gefangennahme das bekannte (Münchener) Bild des Dirk Bouts kopiert, beweist seine geringere Selbständigkeit. Gestalten wie der Nikodemus der Kreuzabnahme, der seinen Fuß auf die Leiter setzt und fast unbeteiligt aus dem Bilde blickt, sind ausgesprochen niederländische Typen, denen man anzusehen glaubt, daß sie Modell stehen, und die deshalb nicht restlos mit dem Bildganzen verwachsen. Sammetbrokat und Pelzwerk, blanke Harnische, schillernde hellfarbige Seide hat der Meister so gut studiert wie die Niederländer; er freut sich an kecken, ungewöhnlichen Stellungen, der Rückenansicht einer ins Bild hineinschreitenden Gestalt, und staffiert die Nebenfiguren gern mit den neumodischen Gewändern und Waffen seiner Zeit aus. Aber er erreicht weder die Klarheit des landschaftlichen Raumeindrucks noch die lockere Natürlichkeit in der Verteilung der Gestalten über die Bildfläche wie sein größerer Zeitgenosse; und die gelegentlichen Roheiten der Zeichnung wären dem guten Geschmack des Meisters des Marienlebens nicht entgangen. (Taf. 68, 69.)

Zwiespältig ist im Vergleich zu diesen erklärten Neuerern die Kunst des Meisters der Verherrlichung Mariae. Ob er noch selbst Lochners Schüler gewesen sein kann, erscheint zweifelhaft, da sein Leben bis um 1480 wenigstens gereicht haben muß. Aber Lochners Kunst lebt noch fort in seiner Formensprache: die breite Schwere seiner untersetzten Gestalten, die überhohe Stirn und das kleine Untergesicht seiner Frauenköpfe wirken ebenso altertümlich wie die bewußte Symmetrie im Aufbau seiner Bilder und das Zusammendrängen geballter Menschenknäule, von denen meist nur die Köpfe zu sehen sind. Aber anderseits muß die Liebe zu reichster Belebung der Einzelform als moderne, aus Flandern gekommene Errungenschaft angesehen werden: an dem schweren Chormantel, den Petrus trägt, sind die kostbaren breiten Stickereien, die Brustschließe, in seiner Hand das Kreuz und auf seinem Haupt die Tiara mit so liebevoller Ausführlichkeit geschildert, wie die spiegelnde vergoldete Rüstung oder das Kleinod am Barett St. Gereons oder Tasche und Hirschfänger am Gürtel St. Christophs. Das ist ebenso niederländisch wie der Eifer in der richtigen Wiedergabe bestimmter Landschaftsmotive: dem Verherrlichungsmeister verdanken wir die älteste vor der Natur entstandene Ansicht von Köln; von der Rheinseite her mit den Bockschiffen und Segelfahrzeugen auf dem Fluß läßt er sie über den Brokatteppich, vor dem die Heiligen stehen, herüberscheinen; und nach persönlich gesehenen Natureindrücken sehen auch die glaubhaft klaren Landschaften im Hintergrund seiner übrigen Heiligenszenen aus. Auf dem Berliner Bildchen der Anbetung fällt neben den altertümlich steifen Engeln und ihrem Gedränge die restlos richtige greifbare, reich abgestufte und von Bauten belebte Landschaft ebenso auf wie das moderne Hirtenpaar, das nur eine Erinnerung an van der Goes oder Bosch sein kann. (Taf. 53—55.)

Der Meister der Sippe.

Zahlreiche Schüler und Nachfolger zeugen von der Bedeutung, die der Meister des Marienlebens für Köln gewonnen hat. Während er durch seine ersten Gemälde zusammen mit den Meistern der Georgslegende und der Verherrlichung Mariae den Stil der Flamen einführte, gab er in seiner langdauernden Tätigkeit das Vorbild für eine eigene neue Kölner Ausdrucksweise.

Seine weiträumig geordneten und einfach aufgebauten Szenen genügten dem folgenden Geschlecht nicht mehr. Das farbenreiche Triptychon aus Richterich, mit dem der Meister der h. Sippe um 1480 sein fruchtbares Lebenswerk beginnt, ist nicht mit feierlich stillen Gestalten, sondern mit einem wilden Gedränge und Getümmel angefüllt. Dramatisches Leben und größte Bewegtheit sind das Ziel dieser Sturm- und Drangperiode der deutschen Malerei. Ein gesteigerter Realismus liebt es, in den Verkündigungsbildern die Einrichtung des Zimmers sorgfältig auszuführen, bei der Kreuzigung die Nebenszenen zu Genrebildern auszugestalten, bei denen das zerlumpte Volk der Kriegsknechte und ihre rohe Streitsucht eine wichtige Rolle spielen. Das Vorbild des Marienlebenmeisters und des Meisters der Verherrlichung ist noch deutlich, und gelegentlich werden noch Lochnersche Typen in der Erinnerung lebendig; daneben ist der Einfluß der Niederländer unverkennbar; gelegentlich wiederholte Typen, wie die seiner Teufel oder der Hirten, die in der Szene der Geburt durch die Fenster der Ruine hereinschauen, lassen an Anregungen des Hieronymus Bosch denken.

Die Gedenktafel für den 1484 verstorbenen Grafen von Neuenahr, jetzt in der Sammlung

Carstanjen (zurzeit in München), eine Verherrlichung Mariae, die, ihr Kind säugend, auf der Mondsichel thront, mit den Bildnissen der kräftig und stolz dargestellten Familie des Stifters, der erzbischöflicher Vogt und gelegentlich Gesandter am Kaiserhof war, ist ein Hauptwerk aus der Jugend des Meisters. Auf Bestellung der Sebastiansbruderschaft für die Augustinerkirche in Köln führt er dann um 1490 das an Größe und im Maßstab der lebensgroßen Gestalten ungewöhnliche Triptychon mit der Legende des h. Sebastian aus, das sich jetzt im Kölner Museum befindet. Sebastian ist zu einem vornehmen Herrn mit Brokatwams und modischen Ärmeln geworden, die Hantierung von Bogen und Armbrust wird umständlich und ausführlich beobachtet, in Haltung und Tracht der Schützen mannigfache Abwechslung gebracht, und die Heiligen als Bildnisse behandelt. So gewinnt man einen Eindruck von dem starkknochigen, hochgewachsenen Geschlecht der Zeitgenossen und Landsleute des Künstlers, die Männer mit ausdrucksvollen, etwas groben Zügen, die Frauen sehr stattlich, aber zumeist ohne geistige Lebendigkeit, alle in prächtigen Kleidern, ein Abbild des reichen bunten Lebens der Stadt im Zeitalter der ausgehenden Gotik.

Mehr als zwanzig Jahre hat der Meister in derselben Weise gearbeitet, und die zahlreichen Bilder seiner Werkstatt und seiner Schule bezeugen heute noch, daß er den Beifall seiner Zeitgenossen hatte. Schon im Sebastiansaltar hat der Stil sich zu einer großzügigen, auf dekorative Wirkung eingestellten Formgebung gesteigert. Nur unter mannigfachen neuen Einflüssen, bei denen Memlings Werk eine Rolle gespielt hat, entwickelt er sich in den 1490er Jahren zu freier Beherrschung der Körperform, zu einer Verfeinerung des Natursinns und der Farbenwirkung, die sich besonders deutlich in den Landschaftsausschnitten ausspricht, und zu ruhig klarer Komposition. Auf dieser Höhe entstand zwischen 1505 und 1510 etwa das Hauptwerk des Meisters, der Flügelaltar der h. Sippe, den Nicasius Hackeney, der einflußreichste Geldmann und Politiker des damaligen Köln, für die Kirche der Dominikaner malen ließ. Wie eine kostbare Stickerei aus Gold und Seide voller Glanz und delikaten Farbenreichtums ist die Bildfläche belebt; der blumige Grasboden, der orientalische Teppich, die Brokatgewänder, deren flimmernde Muster in den Schattentönen trefflich studierte Farbenwirkungen geben, die vergoldete Architektur der offenen Halle, in der die heiligen Frauen versammelt sitzen, und durch deren Öffnungen die Männer hereinschauen, die beiden Nebenszenen und die Landschaft im Hintergrund — alles zeigt, daß der Künstler sich an liebevollem Eingehen auf die Einzelformen nicht genug tun kann, um das Köstlichste zu leisten, was sein Pinsel vermag. Nur die eintönigen, inhaltlosen Züge seiner Frauen sind in dieser sonntäglich festlichen Versammlung eine Erinnerung an die Tatsache, daß es im Grunde eine äußerliche, zum Dekorativen, geschmackvoll Ausgeglichenen neigende Begabung ist, eine gewandte Anpassungsfähigkeit ohne starke eigene Kraft, der dieser Künstler seine Wirkungen verdankt. Die beiden Flügel mit den Bildern der Stifter und ihrer Schutzpatrone sind ebenso reizvoll in ihrem geschmackvollen Aufbau und der flüssigen Komposition wie in der Schönheit der hellen und doch satten Farben. Die unverkennbaren Rheinlandschaften, etwa aus dem Siebengebirge, und Kölner Schiffe auf dem Fluß in der blauen duftigen Ferne des Hintergrunds haben den Zeitgenossen gewiß besondere Freude gemacht. So wirklich in die eigene Zeit gestellt und so liebenswürdig hatte noch niemand in Köln die Heiligen geschildert. Gerade diesem Talent entsprechen die Aufgaben für Glasgemälde großen Umfangs, die seit der Vollendung des nördlichen Seitenschiffs im Dom zu vergeben waren. Er hatte schon vorher solchen Aufträgen sich gewidmet, wie die figurenreiche Komposition der drei Kreuze mit viel Volk vom Jahre 1495 im Kunstgewerbe-Museum beweist. Nun, in den Jahren 1507 bis 1509, waren für die mächtigen, breiten Domfenster die Kartons zu entwerfen. In dem Maßstab, der uns beim Sebastiansaltar überrascht hat, groß und frei, sind die Figuren der Stadtpatrone in glänzenden Reihen von Einzelgestalten nebeneinander aufgereiht, sind Szenen wie die Anbetung der Könige mit dem ganzen festlichen Gepränge und dem Sinn für wirkungsvolle Anordnung eingefügt; daneben spielt die dekorative Bereicherung durch die Wappenschilder der Ahnenproben eine Rolle, die Stifterbildnisse, aber auch feine Naturausschnitte mit spielenden Tieren auf blumigen Wiesen finden sich eingefügt in die Lücken des Architekturrahmens. Die Stadt Köln, die Erzbischöfe und Domherren sind die Stifter dieser volkstümlichsten und prächtigsten unter den Kölner Domfenstern, in denen der Sippenmeister an die Wirkungen heranreicht, die in fast denselben Jahren in Freiburg Hans Baldung der Glasmalerei gegeben hat. Der Geist der Renaissance, der sich im Sippenaltar äußerlich schon in den Putten als Träger des Brokatvorhangs hinter Marias Thron ankündigte, ist in der freien Sicherheit der Haltung und Stellung und der Gebärden dieser dekorativen Gemälde greifbar nahe.

Am Ende seines Lebens hat der Meister noch einmal seine ganze Anmut und den köstlichen Reichtum seiner Farbe zu einem Idyll von jener weltentrückten Lieblichkeit der alten Kölner zusammengefaßt in dem kleinen dreiteiligen Bildchen, in dessen Mitte Barbara und Dorothea traumverloren in einem blühenden Klostergarten stehen. (Taf. 82.)

Der Meister des Bartholomäusaltars.

Namenlos ist auch dieser, unter den Kölner Meistern an Können und Einbildungskraft der Bedeutendste; aus seinen Werken tritt uns seine Persönlichkeit mit ihrer sonderbaren Mischung von scharf ausgeprägtem Gefühl für die Wirklichkeit und bizarrer Laune so greifbar kenntlich entgegen, daß wir bei ihr besonders bedauern, weder Namen noch Herkunft, weder Lebensdaten noch Auskunft über seine Künstlerlaufbahn aus den historischen Quellen finden zu können. Er ist ein Sonderling, ebenso originell in der Erfindung wie in der höchst persönlichen Farbenstimmung. Die unvergleichliche Sorgfalt seines Malhandwerks hat dafür gesorgt, daß seine Tafeln heute noch mit der ungebrochenen Frische emailhaften Farbenschmelzes dastehen, visionär überirdisch oft und von strahlender Helligkeit, dabei nicht selten überraschend und gewagt in der Zusammenstellung der gebrochenen zarten Töne. Die Zeichnung seiner Köpfe, Füße und besonders der feingliedrigen, sehnigen Hände ist von nervöser Lebendigkeit und so unerhört durchgebildet, daß man zahllose Naturstudien voraussetzen möchte, die solche Vertrautheit mit den feinsten Einzelformen der Natur erst einleuchtend erscheinen ließen. Man sieht, wie ihm sein Können Freude macht: wie er eine Fliege so greifbar wirklich auf den Rand eines Altarflügels malt, oder durch das zerschlissene rauhe Gewand des Johannes den sehnigen Arm mit sorgfältigster Modellierung durchsehen läßt; niemand hat um 1500 so viel Natursinn und Sicherheit, daß er das Fliegen und Tanzen und Purzeln einer Puttenschar in der Luft glaubhafter und reicher hätte zeichnen können. Und in seiner Überreife gleitet dieses Können dann schon manchmal, wie in den unnötig oft krampfhaft gespreizten dünnen gotischen Fingern seiner nervösen Hände, in Manier hinüber.

Dieses überlegene Können, die Sicherheit des Pinsels besonders, können wir uns nicht ohne die Annahme einer Schulung in niederländischen Werkstätten denken; Rogiers Kreuzabnahme muß der Meister ohnehin dort gesehen haben. Anderseits machen seine altertümlich wirkenden offenbaren Entlehnungen bei Schongauer seine Herkunft vom Oberrhein oder doch vom deutschen Süden wahrscheinlich. An ihm hat sich noch einmal die Kraft der Kölner Überlieferung bewiesen, die den Zugewanderten trotz seiner Eigenheiten zu einem Kölner machte, der bei Lochner gern anknüpft und der — nicht in seinen Frühwerken, sondern erst im Laufe seines Reifens — die Farbe und den festlichen Glanz wie seine Vorläufer liebt und pflegt, aufs persönlichste gesteigert zu raffiniertem Reichtum und pretiöser Zierlichkeit. Auffallend ist der schon so früh auftretende Zug zu barocker Übertreibung der Bewegungsmotive, die bei den Frauen zusammen mit der Pracht der Kleidung den Eindruck gezierten höfischen Prunkes, bei den Männern oft leerer Pose ergibt.

Denn diese artistische Kunst ist ganz ins Äußerliche, in die Aufgabe superber Malerei geraten und hat darüber die alte schlichte und ergreifende Innerlichkeit der Kölner Schule ganz vergessen. Der Meister des Bartholomäusaltars glaubt nicht mehr an die Heiligen, die er malt. Die ganze himmlische Gesellschaft ist innerlich verweltlicht, greifbar irdisch geworden, trotz all dem überirdischen Farbenglanz, mit dem der Meister sie verklärt. Hier malt ein moderner Künstler aus Freude am Leben und an seinem Können, nicht mehr aus mystischer Hingabe an Gott und die Kirche.

Es scheint, und bei seiner Art, zu tüfteln und zu kläubeln, wäre das durchaus verständlich, daß er nur langsam gearbeitet und kaum die Hände von Gehilfen zugelassen hat. Das wäre die Erklärung für die auffallend kleine Zahl seiner erhalten gebliebenen Werke. In den Jahren 1500 und 1501 wurden in der Karthause als Stiftung des frommen Juristen Dr. Peter Rinck die beiden Altäre aufgestellt, die jetzt das Wallraf-Richartz-Museum besitzt. (Taf. 85—88.) Der Bartholomäusaltar in München, für die Columbakirche entstanden, braucht nicht später angesetzt zu werden. (Taf. 89, 90.) Ebenso können die Variationen auf Rogiers Kreuzabnahme den 1490er Jahren angehören. Es ist wahrscheinlich, daß eine Antoniusbruderschaft aus Paris, das damals an eigenen Malern arm genug war, dem Meister zu dem schönen Bild des Louvre den Auftrag gab. (Taf. 91.) Daß er sich in Frankreich längere Zeit aufgehalten habe, ist nicht anzunehmen. — Ein Einfluß des Meisters auf andere Kölner Maler ist nirgends zu spüren, obwohl er ein fortgeschrittener Führer zu der herannahenden Renaissance hätte sein können.

Das schöne, in Glanz und Farben prunkende Darmstädter Bild der Madonna mit zwei Heiligen in Halbfiguren hat noch nicht die gebrochenen, raffiniert abgetönten matten und lichten Farben. Der blinkende Harnisch des St. Adrianus und die Goldschmuckkleinode fügen sich in kräftig tiefe Lokalfarben ein. Auch die Kölner Halbfigur der Maria mit dem köstlichen sammettiefen Blau des Gewandes und mit dem zappelnden, dickleibig und dünngliederig gezeichneten Christkind wirkt in der Farbe altertümlicher als die Altäre, die um 1501 entstanden. Als oberen Abschluß hat der Künstler einen Bogen gemalt, der aus Silber kunstvoll in gotischen Zacken getrieben und mit bunten Steinen besetzt ist: vorn auf der Brüstung, die das Bild unten begrenzt, liegt eine Nuß. — Absonderlich ist wie bei den Tafeln der Kreuzabnahme in englischem Besitz und in Paris auch beim Kreuzaltar die Anordnung, als ständen die Figuren wie bemalte Bildwerke in einem vergoldeten Holzschrein, der seitlich und an der Oberkante mit einem Kranz durchbrochen geschnitzter gotischer Ranken eingefaßt ist, eine zufällig und willkürlich übernommene Anregung, die er an süddeutschen Altarschreinen gesehen hat. Ebenso ungewöhnlich ist das altertümliche, rund vorspringende Steinpostament, auf dem im Thomasaltar die Mittelgruppe steht, eine Erinnerung an Schongauersche Stiche. Daß diesem Sockel keinerlei Aufbau oder Ausklang im Hintergund des Bildes entspricht, daß die strahlende Eleganz der Helena und der übrigen, die Mittelgruppe umschwebenden Heiligen auf visionär unwirklicher Helligkeit erscheint, ist wiederum absonderlich. Höchstes Virtuosentum ist die Malerei des Kopfes der trauernden Maria im Kreuzaltar mit den greifbar nassen Tränen auf den geröteten Wangen; unvergleichlich die mit weichen Schattentönen übergossene Gestalt der Magdalena am Kreuzesstamm.

Außer der heiligen Nacht aus der Sammlung Hainauer in Berlin, die jetzt mit dem amerikanischen Legat Truce in das Petit Palais in Paris gekommen ist (Taf. 83), sind die Frühwerke des Meisters trotz der eingehenden sachkundigen Untersuchungen von Firmenich-Richartz noch einigermaßen zweifelhaft. Die Züge seines ausgeprägten reifen Stils verraten zwei Werke der ehemaligen Sammlung Kaufmann: eine ganz ungewöhnliche Komposition der Taufe im Jordan als Mittelgruppe einer breiten Tafel, umgeben von den vierzehn Nothelfern, die, im hellen Äther verklärt, die Handlung genau so umschweben wie auf dem Thomasaltar die Heiligen und ein köstliches Fragment, der nach oben schauende struppige Kopf des Apostels Jakobus des Pilgers. Zwei Darstellungen des h. Bernhard im Verein mit der Gottesmutter, einmal in Halbfiguren in rein zeichnerischer, trockener Auffassung, bezeichnet mit der Jahreszahl 1478, und ein zweites aus der Sammlung Dormagen im Kölner Museum, die Madonna stehend vor einer Gartenmauer, an der Iris und andere Stauden prangen, während der h. Abt im Grase kniet, sind als Jugendwerke in Anspruch genommen worden. Vorläufer seines höchst persönlichen, offenbar erst in Köln und in den 1490er Jahren vollentwickelten Stils werden naturgemäß viele der uns bekannten Eigenschaften nicht haben, und deshalb wird es schwer gelingen, solche Jugendwerke überzeugend nachzuweisen und damit über die kunstgeschichtlich wesentlichste Frage nach der Entstehung dieser persönlichen Formensprache Gewißheit zu erlangen.

Der Meister von St. Severin.

Bis hierher war die Kölner Malerschule von einem einheitlichen Geist erfüllt, ging eine deutlich sichtbare Linie zahlreicher Verbindungsfäden von den Chorschranken des Doms und vom Clarenaltar zum Veronikabild, von diesem zu Lochner und von Lochner durch alle Werkstätten des ausgehenden 15. Jahrhunderts, bis sie in den Händen des zu allerhand Altertümelei geneigten Bartholomäusmeisters noch einmal sich ganz unverkennbar aufweisen lassen. Mit seinem Ende bricht diese Entwicklung ab, der alte Geist der Kölner Malerei lebt nicht mehr in den Meistern, die am Anfang des neuen Jahrhunderts als die Führer auf den Plan treten. Der Meister von St. Severin steht im Gegensatz zu Bart. Bruyn wohl noch auf dem Boden der Gotik; aber fast mit Vorbedacht vermeidet er alles, was an die gefühlvolle Religiosität und die holdselige Anmut, die zarte, fast feminine Lieblichkeit in den Werken seiner Vorläufer erinnern könnte, und ebenso den Wohlklang der schön gestimmten und stark leuchtenden Farben, der bisher durch alle Generationen der gemeinsame Vorzug der Kölner gewesen war. Man hat daraus geschlossen, daß er in Holland und wahrscheinlich in der Schule von Leyden seine Ausbildung erfahren habe, am Ende auch von Geburt Holländer sei, aber er kennt so gut die Bilder des Sippenmeisters und des Meisters der Verherrlichung und hat die Kompositionen seiner Kölner Vorläufer manchmal so offensichtlich nachgeahmt, daß er doch wohl seine ersten Eindrücke in der Lehre hier empfangen

haben wird. Seit dem Jahre 1505 sehen wir ihn in voller Tätigkeit, mit großem Erfolg und mit einer Werkstatt, die viele Gehilfenhände beschäftigte. Die große Zahl seiner noch erhaltenen Bilder und die unverkennbaren Unterschiede unter ihnen haben zu dem Versuch geführt, einen Meister der Ursulalegende aufzustellen, dem man diese Bilderfolge zuschreiben wollte, ohne befeiedigenden Erfolg.

Ein herber eckiger Realismus mahnt an die Art des Engelbrechtsen; wenig bewegte, hagere, lange Gestalten mit vulgären, oft häßlichen Gesichtern, langgezogener Nase und überhoher Stirn, gerade aufgereckt und mit erstaunten Augen vor sich hinschauend, werden gern in dichten Scharen zusammengedrängt, aber mit starkem Gefühl für den Rhythmus der Bildgliederung geordnet nicht selten in altertümlich wirkender strenger Symmetrie. Reiche Kleidung mit gemusterten Brokatstoffen, Harnischen, phantastischem Kopfputz und Schmuckstücken aller Art liebt auch er. Aber an Stelle der leuchtenden Lokalfarben wird nun die Gesamtfarbe der Bildtafel zur Hauptaufgabe; ein tiefes Rot oder braune Töne herrschen; Lichtwirkungen und breite Schattenmassen werden lebendig und bewirken die Aufteilung der Bildfläche. Das auffallendste Beispiel dieser Benutzung starker Lichtwirkungen ist die Tafel mit der Erscheinung des Engels im Schlafzimmer der hlg. Ursula (Taf. 102); von der feierlich aufragenden Engelsgestalt geht das Licht aus, das den Raum erleuchtet und modelliert. Durch solche Mittel bringt der Meister eine ganz neue Bildauffassung nach Köln, die den unmittelbaren Ausdruck des gewöhnlichen Lebens zur Grundlage nimmt und auf Idealisierung gänzlich verzichtet. So ist — mit der gebotenen Vorsicht — zu verstehen, wenn Aldenhoven sagt, daß von dieser Kunst eine Linie bis auf Rembrandt führt. Der Meister von St. Severin hat die Schönheit des Helldunkels begriffen und durch Lichtwirkungen und durch sorgsamste Abstimmung der Farbe einen Ersatz gefunden für die Schönheit, die er preisgab, die alte Farbigkeit der Gotiker mit ihren ungebrochenen reinen Klängen und dem Goldgrund. Selbst die Heiligenscheine vermeidet dieser Realist. Es ist bezeichnend für seine Werkstatt und ihre veränderte Malweise, daß die Leinwandgemälde neben den Holztafelbildern jetzt häufig werden, und demgemäß ist die emailhafte Klarheit, mit der die Farbe bisher auf dem Kreidegrund stand, nicht mehr das Ideal; sie ist einer flüssigeren Malweise gewichen. Von der Welle des Manierismus, die von Antwerpen her gerade um 1515 die Kölner Werkstätten erfaßte, scheint der Severiner gar nicht berührt zu werden, seine herbe, eigenwillige Nüchternheit lehnt offenbar die Pose und Eleganz der neuen Moderichtung ab; sein Stil bleibt der gleiche. Mit dekorativen Arbeiten, mit dem Entwurf für Glasgemälde hat er sich nach dem Vorbild des Sippenmeisters auch befaßt. Von solchen Werken ist das große, um 1507 entstandene Fenster des Domdechanten und nachmaligen Erzbischofs Philipp von Daun im nördlichen Seitenschiff des Doms in unmittelbarem Wettstreit mit den benachbarten Fenstern des Sippenmeisters entstanden, während die umfangreiche Arbeit für die vielen Kreuzgangfenster der Abtei Altenberg, wie es scheint 1505 begonnen, sich bis in die Zeit um 1530 hingezogen haben muß; denn die meisten dieser in den Museen zu Köln, Berlin und Leipzig u. a. O. erhaltenen Glasgemälde mit Bildern aus dem Leben des hlg. Bernhard zeigen deutlich im Figürlichen sowohl wie in der ungotischen Aufteilung der Glasfläche und im umrahmenden Ornament Renaissancegeist.

Der Severiner ist der erste unter den Kölner Meistern, der das Bildnis als selbständiges Gemälde zu pflegen begann, für das die Niederländer schon zwei Menschenalter früher Aufträge gefunden haben, und das auch in Oberdeutschland gelegentlich schon in den letzten beiden Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts anzutreffen ist. Ein schönes Beispiel bietet das Bildnis einer Kölnerin aus der Sammlung Peltzer, das neuerdings als Geschenk der Frau von Guilleaume an das Kölner Museum gelangte. (Taf. 100.) Weniger deutlich finden wir die Hand des Meisters von St. Severin in dem vorzüglichen Brustbild eines Mannes in Barett und geschlitztem Wams auf rotem Grund in Köln, W.-R.-Mus. Nr. 193.

Das Zeitalter der Renaissance.

Bartel Bruyn.

Was für die junge Generation der Kölner Maler um 1460 Rogiers Dreikönigsaltar in der Columbakirche, das waren für ihre Nachfolger um 1515 die Werke des Joos van Cleve, die beiden Triptychen mit den Bildern vom Tode Mariae und den Stifterbildnissen auf den Flügeln, Marksteine für den Wandel des Geschmacks, durch den Antwerpen und der Geist der Renaissance von

nun an in Köln ausschlaggebend wurden. Der Meister vom Tode Mariae, als den man heute allgemein Joos van der Beke von Cleve erkannt hat, 1511 in die Lukasgilde zu Antwerpen aufgenommen, und den man früher unter die Kölner Maler zählte, ist für Köln der große Neuerer; sein Werk das sichtbare Zeichen dafür, daß der Tod der Gotik endgültig besiegelt ist, in deren Sprache die Kölner Maler ihre kostbarsten und reinsten religiösen Hymnen gesungen hatten. Für den wohlhabenden, vielgereisten und als Förderer der Kunst auch sonst bekannten Bankier und Politiker Nicasius Hakeney, dem Kaiser Maximilian den Titel eines Hofrechenmeisters verliehen hat, und den wir als Stifter des großen, vielleicht 10 Jahre früher entstandenen Sippenaltars kennengelernt haben, sind die beiden Klappaltäre entstanden, nach denen der Meister genannt wird. Das Münchener Triptychon, altertümlicher in der Anordnung der Szene, mit dem senkrecht in die Tiefe des Bildfelds hinein sich erstreckenden Himmelbett, auf dem die sterbende Maria ruht, und den noch dicht um sie gedrängten Aposteln, gotischer auch im einzelnen — und das im langgestreckten Bildformat viel lockerer und mit starker Betonung der Raumwirkung dargestellte Kölner Bild, in dem die Pose und die abgerundeten Schauspielergebärden der Apostel, das Streben nach der Grandezza der Italiener noch deutlicher sich ausprägen. Auch die Farbigkeit ist neu, ein buntes Glänzen und Leuchtenlassen der absichtsvoll reichen Lokalfarben. Trotz des deutlich fühlbaren Unterschieds in der Stilgesinnung ist der zweite der Altäre sicher nicht wesentlich später als der erste entstanden. Der ursprüngliche Rahmen des Kölner Bildes soll die Jahreszahl 1515 getragen haben. 1518 ist Hakeney gestorben. Ein Akademiker von lebendiger Auffassung, leicht beweglich und Einflüssen aller Art zugänglich, war Joos van Cleve der rechte Mann, den neuen Formen die gefällige, imponierende, flüssige Gestalt und das Pathos zu geben, das Erfolg brachte.

Seitdem Bartel Bruyn ihm begegnete, ist er sein Bewunderer und Schüler gewesen. Geboren ist er 1493 in Wesel. Daß ihn die Wanderschaft in die Niederlande geführt hat, ist fast selbstverständlich. Vor 1515 treffen wir ihn, den offenbar Frühreifen, in Köln. Seine vier Jahrzehnte lang unermüdlich fortgesetzte Tätigkeit hat ihm auch die Ehre eingetragen, daß er 1549 und 1552 in den Rat gewählt wurde, von dessen Mitgliedern er zuvor schon so manchen im Bildnis dargestellt hatte. Gerade die Jahre, in denen Bruyn als etwa 23jähriger am stärksten empfänglich für neue Aufgaben und Ziele in Köln begann, sind es gewesen, in denen der Meister des Todes Mariae hier arbeitete. Zuvor mag er der Schüler Jan Josts von Haarlem gewesen sein, später im Fortschreiten des rasch zu pathetischem Schwulst verwildernden Geschmackes haben italienische Stiche und verwelschte Niederländer wie Martin van Heemskerk ihn um den Rest seiner ererbten Eigenart gebracht. Denn es ist das Verhängnis der Kölner Malerei, daß sie von den reisenden Manieristen und Akademikern des neuen Stils nunmehr vielfach beeinflußt, allen neuen Eindrücken ohne Widerstand hingegeben, seit dem Beginn der Renaissance zur Unselbständigkeit herabsinkt, gerade zur selben Zeit, wo in Nürnberg und den übrigen süddeutschen Werkstätten die großen Meister der deutschen Malerei diese mannigfachen fremden Einflüsse und Anregungen mit der heimischen Überlieferung verarbeiten und in kraftvoller, persönlicher Art zur schönsten Reife bringen. Von der im deutschen Süden überall anregenden und anspornenden Kunst Albrecht Dürers spürt man in Köln nichts, als daß gelegentlich seine Holzschnitte von wenig glücklichen Händen in Gemälde umgesetzt werden.

Auf einer Tafel des Kölner Museums, die in figurenreicher Komposition die Geschichte des hlg. Victor erzählt, sieht man in einer reichgeschmückten Renaissancehalle im Gefolge des Papstes zwei Männer im bürgerlichen Gewand stehen, von denen der jüngere vertraulich seine Hand auf die Schulter des anderen legt. In den Köpfen hat man die Bildnisse Bruyns und des Meisters erkannt, den er hier als seinen Freund und Lehrer der Nachwelt überliefert hat, eben des Joos van Cleve; die Tafel, im übrigen für Bruyn nicht sonderlich bedeutsam, trägt die Jahreszahl 1528. (Taf. 115.) Bartel Bruyn teilt das Schicksal mit seinen Gesinnungsgenossen in den Niederlanden, die uns zum mindesten in ihren Gemälden von religiösem Inhalt heute als kalte Formalisten erscheinen, denen das naive Empfinden der Gotik abhanden gekommen ist, und die es ersetzt haben durch das schlecht sitzende neumodische welsche Gewand. Seine Madonna (Taf. 116), von mächtiger Gestalt mit absichtsvoll zu klein gebildetem Kopfe, mit wallendem Mantel in edler Pose in lichten Wolken stehend, seine trauernden Frauen unter dem Kreuz oder in der Beweinungsszene mit Schauspielergebärden und wenig glaubhaftem Schmerzgeschrei sind uns trotz des guten Handwerks der Malerei gleichgültig oder mehr als das. Sein großes Altarbild in St. Severin (Taf. 122) mit der Abendmahlsszene im Mittelbild erscheint uns wie eine Schaustellung herkulischer

Leiber und theatralischer Gesten, antikischer Gewandstudien und überreicher kostbarer Geräte und Architekturkulissen. Den Zeitgenossen Bruyns waren alle diese Neuerungen sicherlich willkommen und bewundernswert, uns aber sind sie peinlich, trotz des unbestreitbaren Könnens, mit dem diese Äußerungen des neuen Schönheitsideals des fortschreitenden 16. Jahrhunderts uns vorgetragen werden. In seinen Anfängen, solange er die gotische Überlieferung noch nicht abgestreift hat, in dem kleinen Bildchen vom Tod der hlg. Ursula (Köln 238) oder dem Klappaltärchen mit der Krönung Mariae, das aus der Kölner Sammlung Hax in den Kriegsjahren durch die Hände mehrerer Sammler in die Schweiz gewandert ist (Taf. 107), steht uns der Künstler ganz anders nahe; und die heilige Nacht, die aus der Sammlung von Kaufmann nun in der Galerie des Städel in Frankfurt einen würdigen Platz gefunden hat (Taf. 108), gibt die Poesie der Christnacht mit den hausbacken wirklichen Engeln, die das Kind anbeten, der ganz hingegebenen Maria, den ehrenfesten im Vordergrund knienden Stiftern und den drolligen Hirten als Nachtstück mit den übers Bild verstreuten Lichteffekten so persönlich und liebenswert, wie es dem Meister später nicht wieder gelungen ist.

Jan Joost von Calcar und Joos van Cleve hatten beide wenige Jahre früher solche Nachtstücke mit dem Weihnachtswunder gemalt, die Bruyn nicht unbekannt gewesen sein werden. Das letzte und umfangreichste Werk dieser Frühzeit des Meisters — er hat es mit 30 Jahren etwa gemalt — sind die vier Altarflügel in der Stiftskirche zu Essen (1522—1527 — Taf. 109—112) und etwa noch die großen Doppelflügel des Hochaltars im Dom zu Xanten.

Wenn wir wenig Anlaß haben, Bruyn als den ersten deutschen Romanisten zu lieben, so werden wir ihn als den klassischen Meister des Bildnisses in Köln um so bereitwilliger anerkennen. Eine Natur wie er, kühl und gewandt, tüchtig und ohne starken eigenen Künstlercharakter, war geschaffen zur Bildnismalerei; wo die Natur vor ihm stand, vergaß er die Manier seiner Heiligenbilder. Und die Zeit des Bildnisses war gekommen. Aus dem Buche Weinsberg erfahren wir aus unanfechtbarer Quelle, daß Bruyn nur einer einzigen Sitzung für seine Bildnisse bedurfte, wenigstens in seiner Spätzeit; in der Tat beweisen die vielen vortrefflichen Beispiele, die uns erhalten sind, mit welcher Sicherheit er Anlage und Auffassung des Gegenstands meisterte. Es sind Brustbilder, bei denen die Hände noch zur lebendigeren Herausarbeitung des Wesens mitsprechen, meist vor einfarbigem Hintergrund, ohne Pose, durch strenge Vorderansicht oder leichtes Wenden des Kopfes ausdrucksvoll charakterisiert, und im übrigen so schlicht und anspruchslos wiedergegeben, wie es Scorel oder der Meister des Todes Mariae nicht besser vermocht haben. So hat er die Bürgermeister der Stadt und die Professoren der Universität, die wohlhabenden Bürger und ihre Frauen gemalt, ein stolzes Dokument der bürgerlichen Tüchtigkeit dieses ereignisreichen und lebensstarken Zeitalters der Reformationsbewegung. (Taf. 113, 114, 118—121.) In dem klassischen Frühwerk dieser Bildniskunst, dem Brustbild des Kölner Bürgermeisters Johann v. Ryht in Berlin, steht der Typus schon in aller Klarheit fest. Reicher durch die leichte Natürlichkeit der Bewegung und durch den glücklich hinzugefügten Landschaftsausschnitt wirkt das zehn Jahre später datierte Bildnis Arnolds von Brauweiler von 1535. Eine glückliche Komposition gelingt dem Künstler, wenn er in Erneuerung eines alten niederländischen Motivs seinen Auftraggeber in Verehrung der Madonna darstellt. Der Herzog von Cleve kniet vor der sitzenden Maria in einem Gemach mit einem Fensterausschnitt, durch den man in die Ferne sieht. Ein späteres verwandtes Beispiel dieser Gattung in Köln in der Sammlung v. Schnitzler.

Unter den Söhnen Bartel Bruyns hat allein der noch eine gewisse kunstgeschichtliche Bedeutung, der des Vaters Namen geerbt hatte. Nach 1607 erst verstorben, hat er in einem langen Leben in geachteter Stellung in Köln die Bildnismalerei seines Vaters fortgesetzt, und neben den flämischen Porträtisten von der Art des Geldorp Gortzius, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sich in Köln teils vorübergehend, teils dauernd niederließen, hat er mit nicht eben kraftvoller, aber wohlanständiger Tüchtigkeit seine Kunst ausgeübt. (Taf. 129—131.) — Daß es ein Kölner Maler gewesen sei, der das Brustbild des Frankfurter Kaufmanns Hans von Melem gemalt hat, das die Pinakothek aus der Boissereesammlung besitzt, ist unwahrscheinlich; das Gemälde, das man früher irrtümlicherweise als Selbstbildnis eines Malers Hans von Melem ansah, verrät niederländische Schulung und wird gegen 1500 entstanden sein. (Taf. 124.)

Verzeichnis der Werke der Kölner Malerschule.

Vorbemerkung: Literaturangaben zu den einzelnen Werken sind in den Katalogen der Gemäldesammlung des Wallraf-Richartz-Museums in Köln, der Pinakothek in München, der Galerien in Berlin, Nürnberg und Darmstadt und des Provinzialmuseums in Bonn zu finden, so daß eine Wiederholung hier entbehrlich war. — Auf die seit 1917 erschienenen zusammenfassenden Darstellungen des Gegenstands in Carl Georg Heises Buch über „Norddeutsche Malerei" und in C. Glasers „Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei" möchte ich besonders verweisen.

Taf. 1. Wandgemälde auf Kreidegrund auf den Steinschranken über dem Gestühl zu beiden Seiten des Domchores — heute meist verborgen unter den gestickten Teppichen des 19. Jahrhunderts —, zwei Bilder aus dem Leben der Maria an der südlichen Chorschranke Die ganze Folge besteht aus 36 solcher Bildfelder.

Taf. 2 und 3. Flügel eines Altarschreins, um 1330, aus Altenburg an der Lahn, jetzt Schloß Braunfels. Innenseiten, um 1330—50.

Taf. 4. Proben kölnischer Buchmalerei. Graduale aus dem Minoritenkloster im erzbischöflichen Museum zu Köln, von Johannes v. Valkenburg vollendet 1299, Geburt der Maria und Verkündigung. Kreuzigung aus dem Missale des Konrad v. Rennenberg, 1357, Köln, Dombibliothek.

Taf. 5. Kleiner Flügelaltar aus dem St.-Clara-Kloster in Köln. In der Mitteltafel Christus am Kreuz mit den Trauernden und dem Hauptmann, am Fuße des Kreuzes eine Clarisse (die Entstehung des Bildes in Köln ist dadurch hinlänglich gesichert); auf den Flügeln 1. Verkündigung und Geburt, 2. Anbetung, 3. Himmelfahrt, 4. Pfingsten, jede Szene in vereinfachtester Beschränkung auf das Notwendige. Der rein lineare Flächenstil der Hochgotik ist in den Chorschrankenmalereien schon um eine Stufe fortgeschrittener entwickelt. Daher dürfte dieses Triptychon um 1330 entstanden sein. Köln, Mus. Nr. 1.

Taf. 6 und 7. Diptychon, einerseits thronende Maria auf Goldgrund, der im Relief ornamentiert ist, anderseits Christus am Kreuz, ebenso auf Goldgrund. Ehemals bei Sir Ch. Robinson in London, jetzt Berlin, Mus. Nr. 1627. Köln um 1350.

Taf. 8. Zwei an der Innenseite bemalte Türen eines Sakristeischränkchens mit den statuarisch aufgefaßten Einzelfiguren der Apostel Johannes und Paulus auf damasziertem Goldgrund, umgeben von gotischem Architekturrahmen. Bei der starken Überarbeitung durch Restauration können die Einzelfiguren nicht mehr als zuverlässig gelten. Mitte des 14. Jahrhunderts. Köln, W.-R.-Mus. Nr. 2 und 3.

Taf. 9. Zwei Ausschnitte aus einer Altartafel, Verkündigung und Darstellung im Tempel. Köln, W.-R.-Mus. Nr. 4 und 5.

Kleines Triptychon, in der Mitte die hlg. drei Könige auf Goldgrund ohne Andeutung des Raumes. Auf den Flügeln links zwei Apostel, rechts ein Bischof und eine Heilige. Früher Slg. Peltzer (abgebildet Versteigerungskatalog Taf. 1), jetzt bei Krupp v. Bohlen in Essen.

Meister Wilhelm und sein Kreis.

Taf. 10. Wandgemälde aus dem Hansesaal des Kölner Rathauses. Samt ihrem Putzgrund von der Wand abgenommen und in das W.-R.-Mus. (Nr. 335—339) verbracht, haben sich fünf große Fragmente der figürlichen Gemälde erhalten, mit denen anscheinend der Bürgermeisterstuhl an der Mitte der Längswand in der großen Gerichts- und Versammlungshalle des Rathauses umgeben war. Es sind die Köpfe von vier bärtigen Männern, mit orientalischen Mützen als Propheten gekennzeichnet; zum Teil erkennt man noch das Maßwerk, mit dem die Köpfe umrahmt waren; dazu gehört als ganz erhaltene Gestalt in kleinerem Maßstab Kaiser Karl IV. mit Szepter und Krone, auf der Brust das böhmische Wappen. Er befand sich unter der Maßwerkbrüstung, über der die Propheten sichtbar waren. Diese Malereien, die um 1360 ausgeführt wurden, pflegt man mit großer Wahrscheinlichkeit auf den Meister Wilhelm der Limburger Chronik zurückzuführen, der anno 1370 für den Rat die Miniatur für das Eidbuch der Stadt gemalt hat.

Taf. 11. Joseph und Maria auf reichem hohem Throngestühl sitzend, hinter ihnen stehen zwei musizierende Engel, Brokatgewänder, Goldgrund, rot und gelbe gotische Thronarchitektur, Berlin, Mus. Nr. 1216, und das Gegenstück dazu, die Krönung der Maria in Sigmaringen. Kölnisch, um 1350—70.

Taf. 12—14. Neun Szenen aus dem Clarenaltar, der, ursprünglich als Hochaltar der Clarissenkonventskirche entstanden, zu Anfang des 19. Jahrhunderts als Hauptaltar im Chor des Doms aufgestellt wurde. Die hier wiedergegebenen Aufnahmen sind vor der 1909 vollendeten Reinigung durch den Restaurator Fridt aufgenommen, die in der Absicht, unter mehrfachen alten Übermalungen den Originalzustand der Gemälde bloßzulegen, mehr getan hat, als wir heute billigen. Der Altar, durch geschnitzte und vergoldete Architektur in zwei Zonen von einzelnen Bildtafeln gegliedert, enthält in der Mitteltafel Skulpturen, auf dem inneren der doppelten Flügel die hier abgebildeten Bilder aus dem Leben Christi. Köln, Dom.

Eine Tafel mit 27 kleinen Bildern aus dem Leben Jesu zeigt die Typen dieses Stils in gut erhaltener Miniaturmalerei auf gepunztem Goldgrund. Köln, W.-R.-Mus. Nr. 6.

Um ein Menschenalter jünger sind die Gemälde, die man früher ebenfalls dem Meister Wilhelm zuschrieb:

Taf. 15. Veronica mit Schweißtuch und Engeln. Aus der Slg. Boisserée in die Münchener Pinakothek gekommen. Nr 1. Gut erhaltenes Hauptwerk der Kölner Malerei von 1400.

Taf. 16. Triptychon. Maria in der Glorie mit Heiligen, auf den Flügeln vier Passionsbilder, ehemals Slg. Weber, Hamburg, jetzt Slg. Schnitzler, Köln. Erheblich restauriert.

Taf. 17. Triptychon. Maria mit der Wickenblüte, Halbfigur. Auf den Flügelinnern Katharina und Barbara, Goldgrund. Die Verschiedenheit des Maßstabes der Figuren und des Materials der Tafeln (Mitteltafel Nußbaum, Flügel Eichenholz) und die Restaurationszutaten des Malers A. Lorent, der 1828 das Gemälde im Auftrag Wallrafs überarbeitet hat, ließen den Verdacht aufkommen, daß die drei Tafeln nicht ursprünglich zusammengehörten, am Ende sogar die Mitteltafel eine Fälschung sei (Poppelreuter 1909, Literatur vgl. Katalog des Museums). Der Restaurator hat Kopftuch und Gewand, die Augen der Madonna und einige wenige Fleischteile übergangen; im übrigen ist die Erhaltung gut, die der Flügel ausgezeichnet.

Taf. 18. Außenseiten der Flügel Dornenkrönung, leicht und sicher gemalt, gut erhalten.

Maria mit der Bohnenblüte, Halbfigur in blauem Mantel. Aus der Slg. Boisserée, Germ. Mus., Nürnberg.

Christus am Kreuz mit Maria und Johannes. Köln, Slg. Schnitzler.

Miniatur des Privilegien- und Statutenbuches der Universität vom Jahre 1395 im städt. Archiv in Köln.

Miniaturgemälde eines Dozenten mit seinen Schülern im Statutenbuch der theologischen Fakultät vom Jahre 1394. Staatsbibliothek, Berlin.

Christus im Grab, in der Vorhölle, mit St. Magdalena und St. Thomas, in zwei Zonen übereinander geordnet. Köln, Mus. Nr. 39.

Taf. 19 und 20. Zwei schwebende musizierende Engel, ein Engel mit Kästchen, ein solcher mit Rauchfaß auf gemustertem Grunde, Proben der dekorativen Malereien auf den Innenseiten des Karlschrankes in der Sakristei des Doms zu Aachen.

Vier Tafeln: Der Tod der Maria mit den Aposteln, die das Sterbebett umgeben, vier stehende Heilige, beide Tafeln auf Goldgrund; Verkündigung und Heimsuchung, beide auf schwarzem Grund mit goldenen Rosetten gemustert; Vorder- und Rückseiten zweier Altarflügel. Köln, Mus. Nr. 12—15.

Taf. 21. Zwölf Tafeln mit Passionsbildern — Köln, Mus. Nr. 17—28, sogenannte große Passion.

Taf. 22. Christus am Kreuz, unter dem Maria und acht Apostel auf Goldgrund. Großes dekoratives Altarblatt, oben abgeschlossen durch geschnitzten vergoldeten Architekturfries, Mittelstück eines Triptychons. Köln, Mus. Nr. 11.

Taf. 23. Martyrium der h. Ursula. Ansicht der Stadt Köln vom Rheinufer her, auf dem Strom Wassermühlen, Fischer und die Schiffe der Ursula und ihres Gefolges. Im rechten Drittel des Bildes, dem wahrscheinlich ehemals an der linken Seite eine ähnliche Gruppe entsprach, Enthauptung der Jungfrauen. Leinwand. Die Stadtansicht zeigt noch nicht den 1414 vollendeten Rathausturm. Köln, Mus. Nr. 46.

Legende der h. Katharina am Kopfe des Bundesbriefes der Bruderschaft vom grünen Fischmarkt vom Jahre 1402. Städt. Archiv, Köln.

Titelblatt mit dem Kruzifix und vier Stiftern in dem Missale in dem Dorfe Lindlar bei Köln.

Taf. 24. Sechs kleine Tafeln von Passionsbildern. Blauer Grund mit goldenen Sternen. Köln, Mus. Nr. 33—38.

Tafel mit 33 kleinen Bildern aus dem Leben Jesu von der Verkündigung bis zum Tod der Maria. Berlin, Mus. Nr. 1224.

Taf. 25. Kruzifix, unter dem zur Rechten die Christenheit, geführt von Papst und Kaiser, versammelt ist, mit dem stolz erhobenen Kreuz, zur Linken die Juden und Heiden, deren Führer die gebrochene Stange mit dem Halbmond und die zu Boden gesenkte Gesetzrolle trägt. Engel und Teufel begleiten in der Höhe die beiden Scharen. Aachen, Slg. Dr. Lersch.

Taf. 26. Kreuzigungsgruppe. Dicht gefüllt von den Gruppen der Trauernden, der würfelnden Landsknechte, der Hauptleute und des Longinus mit seinen Begleitern zu Pferde ist die untere Hälfte des kleinen Bildes, ohne daß von der Szenerie mehr als zwei Hügelansätze am Bildrande sichtbar werden. Die drei Kreuze ragen in den Goldgrund, auf dem sechs Engelchen flattern. Köln, Mus. Nr. 8a.

Taf. 27. Die große Kreuzigungsgruppe, deren Meister Aldenhoven als einen echten Schüler Conrads von Soest anspricht, enthält an Typen und Farbenauffassung vieles, was dem Wildunger Altar verwandt erscheint. Daß er deshalb westfälisch genannt werden müßte, scheint mir um so weniger richtig, als er zweifellos in Köln und für eine Kölner Kirche um 1410 entstanden ist. Köln, W.-R.-Mus. Nr. 367. Mittelbild einer großen Altartafel, am Rande sind die Teilungsstreifen erkennbar, die an den Seiten je drei Passionsbilder kleineren Maßstabs einrahmten.

Triptychon mit der Kreuzigung und sechs Passionsszenen von kleinerem Maßstab, je drei übereinander, auf der Mitteltafel; auf den Flügeln ebenso Bilder aus dem Leben Christi. Entstanden für die Kirche in Münstereifel, jetzt in Kirchsahr, um 1410.

Taf. 28. Maria mit ihren Gespielen im Paradiesgärtlein, Miniaturgemälde, 24 × 31 cm. Im Historischen Museum zu Frankfurt. Weder der Kölner noch der mittelrheinischen Schule mit ganz überzeugenden Gründen zuzuweisen, aber jedenfalls rheinisch.

Kölner Meister um 1420.

Taf. 29. Kreuzigung mit den Nebenszenen der Kreuztragung und Annagelung und viel Volk in weiter Landschaft. Gestiftet von Gerhard von dem Wasserfasse (zuerst 1417 als Ratsherr).

Schule Meister Wilhelms.

Taf. 30, 31, 32. Flügel eines verlorengegangenen Altars: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Anbetung der hh. drei Könige auf dem einen, Auferstehung, Himmelfahrt und Pfingsten und der Tod Mariae auf dem andern Flügel. Dazu die sechs Außenbilder Gethsemane bis zur Grablegung. Utrecht, erzbischöfliches Museum.

Große Altartafel, im Mittelstück Kruzifixus zwischen Maria und Johannes, vier Seitenbilder durch rote Leisten mit schwarzen Rosetten getrennt, auf Rasengrund vor einer niedrigen Mauer stehend je zwei einzelne Heilige. Darmstadt, Galerie Nr. 160.

Taf. 33. Flügelaltärchen, auf der Mitteltafel Maria im Grünen sitzend, umgeben von ihren Gespielinnen, im Vordergrund Katharina und Barbara, auf den Flügeln stehend einerseits St. Elisabeth, andererseits St. Agnes. Berlin, Mus. Nr. 1238.

Rundbild, Maria auf gotischem Thronsessel, umgeben von musizierenden Engeln. München, Pinakothek.

Taf. 34. Die heilige Sippe. Auf blumiger Wiese steht die Steinbank, auf der in symmetrischer Ordnung Maria und Anna inmitten ihrer Verwandten sitzen. Hinter der Bank die zugehörigen Männer, deren Namen auf Spruchbändern zu lesen sind. 1420—1430. Als Maler dieses Bildes hat man einen „Meister des älteren Sippenaltars“ angenommen;

diesem weitere Werke aus der „Schule Meister Wilhelms“ überzeugend zuzuweisen, ist nicht gelungen; das hellfarbige, festliche und sehr stattliche Bild steht als einer der Spätlinge des weichen Stils da. Köln, Mus. Nr. 54.

Taf. 35 und 36. Wandgemälde aus einem Hause der Hohenstraße, vier Bilder aus der Geschichte des lieblosen Sohnes, der durch das Beispiel seines eigenen Kindes bekehrt wird. Um 1400. Köln, Mus. Nr. 340.

Taf. 37. Reste einer großen Kreuzigungsgruppe. Wandmalerei. Köln, Krypta von St. Severin.

Stephan Lochner.

Taf. 38—41. Weltgericht, Mittelbild des früher sogenannten Muschel-Metternich-Altares, der in der Laurentiuskirche über der Eingangstür hing. In den oberen Ecken die Stifterwappen. Köln, Mus. Nr. 63. Die Tafeln der Altarflügel sind auseinandergesägt und befinden sich heute die Innenseiten mit den Martyrien von vier Aposteln in Frankfurt, die Außenseiten mit je drei stehenden Heiligen auf schwarzem Grund und den knienden Stiftern in München.

Taf. 42. Maria mit den Veilchen, um 1430 für St. Cäcilien gemalt, lebensgroß. Bildnis der knienden Stifterin. Köln, im Priesterseminar.

Zwei Flügel eines verschollenen Altars, der eine in der National-Galerie in London, der andere zu zwei Tafeln zerschnitten in Köln, Mus. Nr. 65, je drei Heilige.

Klappaltärchen, Mittelbild Maria im Paradiesgarten sitzend, der von Meiner auer mit zwei Türmen umschlossen ist; Flügel Johannes und Paulus. Köln, Mus. Nr. 66a.

Taf. 43. Anbetung des Kindes, aus der Galerie der Prinzessin von Sachsen-Altenburg, jetzt im Besitz der Frau Baronin Karl v. d. Heyd in Godesberg.

Taf. 45—47. Das Dombild. Um 1440 im Auftrag des Rates für die Ratskapelle gemalt, verherrlicht die Stadtpatrone: im Mittelbild die hlg. drei Könige, auf den Flügeln St. Gereon mit den christlichen Streitern und St. Ursula mit ihren Jungfrauen. Die Außenseiten, weniger durch Restaurierungen überarbeitet, enthalten die beiden großen Einzelfiguren der Verkündigung.

Taf. 48. Christus am Kreuz mit Heiligen. Nürnberg, Germ. Mus.

Taf. 49. Maria in der Rosenlaube, umgeben von spielenden und musizierenden Engeln, ausgezeichnet erhalten. Köln, Mus. Nr. 64.

Taf. 50. Darbringung im Tempel, datiert 1447, ausgezeichnet erhalten. Darmstadt, Mus.

Schüler und Nachfolger Lochners.

Taf. 44. Reste des Altars der Abtei Heisterbach. Zwei Tafeln in Köln, Mus. Nr. 68, 69, die übrigen in der Münchener Pinakothek, Nr. 9—18, und in der Augsburger Galerie, Nr. 2—5.

Taf. 51. Bilder aus der Legende der hlg. Ursula in der Kirche St. Ursula. 1456 entstanden. Vier Bilder, die zu zwei Altarflügeln gehörten, Anbetung der Könige, Ursula und Mauritius in Köln, Mus. Nr. 94—96. St. Gereon mit seinen Begleitern in Nürnberg, Mus. Nr. 14. Freie Wiederholungen von Lochners Kompositionen im Dombild.

Kruzifixus mit Maria und Johannes auf schwarzem Grund, gestiftet 1458. Köln, Nr. 97.

St. Ursula, stehend mit vier Jungfrauen, die unter ihrem Mantel Schutz suchen, fast lebensgroß, 1844 durch Restaurierung stark beschädigt. Köln, Mus. Nr. 70.

St. Mauritius. Gegenstück zur vorigen Tafel. Nürnberg, Mus. Nr. 15.

Folge von 14 Bildern aus der Legende der hlg. Ursula. Köln, Mus. Nr. 79—93, jetzt im Kunstgewerbe-Museum.

Krönung Mariae mit den Evangelistensymbolen, umgeben von kreisförmiger Mandorla, an deren Seite die 24 Ältesten auf Stühlen sitzend. Aus der Slg. Lyversberg. Köln, Mus. Nr. 123a.

Meister der Georgslegende.

Taf. 52. Über die Innenseiten der Flügel und das Mittelbild verteilt in zwei Zonen acht Breitbilder mit der Legende des hlg. Georg, auf den Außenseiten der Flügel Geburt Christi und Ecce-Homo mit den Bildnissen der Stifter Peter Kannegießer und seiner Familie. Köln, Mus. Nr. 125—127.

Meister der Verherrlichung Mariae.

Taf. 53. Verherrlichung Mariae, die in Wolken thront, umgeben von Engelscharen, während unten auf der Erde zu beiden Seiten des Lammes die Scharen der männlichen und weiblichen Heiligen versammelt sind. Von einem Tabernakel in der Brigittakirche. Köln, Mus. Nr. 128.

Derselbe Gegenstand in wenig vereinfachter Komposition. Worms, Frhr. Heyl von Hernsheim.

Taf. 54. Anbetung des Christkindes in verfallener Scheune mit weiter Fernsicht in Architekturen und Landschaft. Früher Clavé-Buhaven, jetzt Berlin, Mus. Nr. 1235 a.

Ähnliche Anbetung des Christkindes. Aachen, Slg. Dr. Thier. Gegenstück zu dem vorigen.

Taf. 55. Vorder- und Rückseite eines Altarflügels: Vor einem Brokatteppich, über dem eine sorgfältig nach der Wirklichkeit gezeichnete Ansicht der Stadt Köln von der Rheinseite sichtbar wird, stehen Christoph, Gereon, Petrus und die Jungfrau, die das Kind der Mutter Anna reicht. Auf der Außenseite vier Heilige in der gleichen Anordnung und eine Stadtsilhouette im Hintergrund. Die übrigen Teile des Altars sind verschollen.

Meister des Marienlebens.

Taf. 56. Christus am Kreuz, das an den rechten Bildrand gerückt ist, und an dessen Fuß Magdalena kniet; links Maria, von Johannes gestützt; in der Mitte tief sich erstreckende Landschaft. Köln, Mus. Nr. 131.

Taf. 57—59. Bilder aus dem Leben Marias. München, Pinakothek Nr. 22—28: Joachim und Anna an der goldenen Pforte, die Geburt Mariae, Tempelgang, Vermählung, Verkündigung, Heimsuchung Mariae bei Elisabeth und Himmelfahrt. Das achte der Bilder, die ursprünglich die Innenseiten eines Altars in St. Ursula in Köln bildeten, befindet sich in London, National-Galerie Nr. 706, die Darbringung im Tempel.

Kreuzigungsaltar, auf den Flügeln die Verklärung und Auferstehung, in der Sammlung Dr. Virnich in Bonn.

Altar mit den sieben Freuden der Maria, 1463 für die Ratskapelle in Linz am Rhein aus dem Testament des Propstes Tilman Joel gestiftet, jetzt auf der Empore der Martinskirche in Linz.

Taf. 60—61. Flügelaltar im Hospital zu Cues an der Mosel, dorthin gestiftet von Nikolaus Cusanus. Auf der überhöhten Mitteltafel Kreuzigungsgruppe mit Berittenen in weiter Landschaft, vorn das Stifterbildnis.

Taf. 62. Maria mit dem Kind und dem hlg. Bernhard. Aus der Slg. Clavé-Buhaven. Köln, Mus. Nr. 134.

Taf. 63. Maria mit ihren Gespielinnen in der Laube, im Vordergrund die Stifterfamilie. Berlin, Mus. Nr. 1235.

Taf. 64 und 65. Zwei Tafeln aus einer zweiten Folge von Marienbildern, der Tempelgang und der Tod Mariae. Nürnberg, Mus.

Taf. 66. Anbetung der Könige. Im Aufbau der Gruppe und den Einzelgestalten offenbar angelehnt an den Dreikönigsaltar Rogiers van der Weyden, der 1460 in St. Columba in Köln aufgestellt worden ist, aber mit selbstbewußten Änderungen. Nürnberg, Mus.

Kreuzigungsaltar, auf den Flügeln Himmelfahrt Christi und Tod Mariae, in der Pfarrkirche zu Sinzig, datiert 1480. Wohl Werkstattarbeit.

Taf. 67. Beweinung Christi. Nikodemus und Joseph von Arimathia tragen den Leichnam; dessen herabfallenden Arm ergreift der im Vordergrund kniende Professor Gerhard Terstegen (de Monte), zu dessen Gedächtnis 1480 oder gleich danach das Bild gemalt wurde. Die Flügelbilder dazu sind Werkstattarbeiten; aus St. Andreas. Köln, Mus. Nr. 141.

Flügelaltar mit der Kreuzigung im Mittelbild und je zwei Figuren auf den Flügeln. Köln, Mus. Nr. 143a.

Madonna mit Kind, Halbfigur. Berlin, Mus. Nr. 1235a.

Glasgemälde mit der Anbetung der Könige aus der Ratskapelle, um 1480, im Kunstgewerbe-Museum Köln.

Glasgemälde mit Kreuzigungsgruppe in der Hardenrathkapelle in St. Maria im Kapitol 1466.

Meister der Lyversbergischen Passion.

Taf. 68 und 69. Acht Tafeln, die ursprünglich zu einem Altar vereinigt waren (durchsägte Flügel eines solchen?), mit den Bildern aus der Leidensgeschichte: Abendmahl, Gefangennahme, Christus vor Pilatus, Verspottung, Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzabnahme und Auferstehung. Köln, W.-R.-Mus. Nr. 147—154.

Meister der heiligen Sippe.

Messe des h. Gregor im erzbischöflichen Museum zu Utrecht. Jugendwerk, das den Einfluß des Meisters der Verherrlichung noch deutlich erkennen läßt. Über dem Stifterbildnis die Inschrift: ora pro fratre rno (reinoldo) euskerckē. 1486 Früher Slg. Ramboux, Köln.

Triptychon. Slg. Dollfuß, Paris. Darstellung im Tempel nach Lochners Darmstädter Bild von 1447: l. Anbetung der Könige, angelehnt an Lochners Dombild; r. Christus und Maria, thronend, von Engeln umgeben. Die Flügel dazu bilden anscheinend drei Bilder im Germanischen Museum (32, 34, 35) und eines in Schleißheim (2), Verkündigung und Geburt, Himmelfahrt Christi und Mariae.

Beweinung. Köln, W.-R.-Mus. Nr. 165. Flügel eines Altars, der auf der Außenseite grau in grau bemalt war. Auf der Versteigerung in St. Cäcilien 1824 von Wallraf erworben, war das Bild damals in vier Stücke zerbrochen.

Taf. 70. Altar für die Kirche in Richterich bei Aachen. Das Mittelstück, Christus am Kreuz mit großem Gedränge, jetzt in der Galerie in Brüssel, anklingend an das Cueser Bild des Marienlebenmeisters; im Hintergrund mehrere Nebenszenen. Die Flügelbilder im Jesuitenkollegium zu Valkenburg bei Maastricht, Anbetung der Könige und Auferstehung innen, Verkündigung zwischen Petrus und Bartholomäus außen.

Nahe verwandt, aber nicht in Breitformat gemalt, die Kreuzigung in der Kirche zu Vallendar bei Coblenz, ursprünglich gemalt für die Augustiner von Niederrath. Die ursprünglich nicht zugehörigen Flügel sind kaum vor 1500 zu denken.

Anbetung der Könige, ähnlich dem vorigen, im Besitz des Freiherrn v. Landsberg in Valen (bei Bocholt in Westfalen).

Taf. 71. Gedenkbild für den 1484 verstorbenen Grafen Gumprecht von Neuenahr, gemalt für die Zisterzienserkirche St. Maria in Horto in Köln, jetzt Slg. v. Carstanjen. Verherrlichung Mariae mit sechs Heiligen und den Familienbildnissen.

Taf. 72. Gottvater, Maria und Christus, umgeben von vier Engeln mit den Leidenswerkzeugen, erscheinen dem Stifter, nach der Inschrift auf der Rückseite dem am 24. November 1493 verstorbenen Jacob Udeman von Erkelenz, Pastor zu Walhorn bei Aachen (Germ. Mus. Nr. 30), und wahrscheinlich dazu gehörig

Kreuzigung (Germ. Mus. Nr. 29), gedrängt voller bewegter Gestalten und mit Hinzufügung von mehreren Nebenszenen.

Hieronymus, der Einsiedler vor dem Kruzifix kniend (Germ. Mus. Nr. 31).

Taf. 73—75. Triptychon der Sebastiansbruderschaft aus der Augustinerkirche zu Köln (W.-R.-Mus. Nr. 166—168). Die Legende des h. Sebastian, das umfangreichste Altarwerk des Künstlers. Mittelbild: Martyrium mit den fast lebensgroßen Gestalten der Armbrust- und Bogenschützen; linker Flügel: Sebastian tröstet die Eltern der im Gefängnis sitzenden Christen; rechter Flügel: Hinrichtung und Auffindung des Leichnams; Außenseiten je drei undramatisch nebeneinander stehende Gestalten vor einem Brokatvorhang: Dorothea, Maria, Agnes — Rochus, Nicolaus von Tolentino und ein fürstlich gekleideter weiterer Heiliger. Bald nach 1493.

Taf. 76—78. Die heilige Sippe mit Katharina und Barbara, gestiftet von dem Hofrechenmeister Kaiser Maximilians, dem Kaufmann Nicasius Hackeney und seiner Frau, in die Dominikaner-

kirche in Köln, um 1505. W.-R.-Mus. Nr. 169. Auf den Flügeln: Rochus und Nicasius empfehlen den knienden Stifter, Gudula und Elisabeth die Stifterin. Außenseiten: St. Leodegar und Achatius mit den 10000 Märtyrern mit den männlichen Mitgliedern der Stifterfamilie und St. Helena mit den weiblichen. Aus der Dominikanerkirche zu Köln.

Triptychon der Münchener Pinakothek (Nr. 43—45): Beschneidung mit Nebenszenen im Hintergrund und den Stiftern, Johann v. Questenberg und Christina v. Aich, in den wappengeschmückten Betstühlen. Auf den Flügeln je drei ruhig stehende Heiligengestalten.

Anbetung der Könige. Ebenda Nr. 47.

Flügelaltar, Breitbild: thronende Madonna, verehrt von jederseits vier Heiligen; auf den Flügeln ebenfalls jederseits vier stehende Heilige. Landschaftshintergrund. Die Farbe von schillerndem unruhigem Reichtum. Berlin, Mus. Nr. 578 a.

Der Gnadenstuhl. Gottvater mit Tiara und Weltkugel thront von Engeln umgeben, vor ihm knien Maria und Christus mit den Wundmalen; unten auf der Erde empfehlen Heilige einen Kanonikus. Köln, Mus. Nr. 158, aus der Slg. Weyer.

Gregorsmesse in dichtgedrängter Komposition der großen reichgekleideten Gestalten, überspannt von einem Architekturbogen, an dem vergoldete Reliefszenen der Passion. Köln, Mus. Nr. 171.

Glasgemälde von 1495 im Kunstgewerbe-Museum: die drei Kreuze mit viel Volk.

Glasgemälde im nördlichen Seitenschiff des Doms, 1507—1509, und zwar:

Taf. 79. Das Fenster der Stadt Köln, 1507. In der oberen Hälfte: Anbetung der Hirten, Moses vor dem brennenden Busch. In der unteren Hälfte vier große Kriegergestalten: St. Georg, Mauritius, Gregorius und Gereon. Marcus Agrippa und Marsilius erscheinen als Halbfiguren unten. Im März 1508 bezahlt der Rat 960 Mark für die Ausführung dieses Fensters.

Taf. 80. Das Fenster des Landgrafen Hermann von Hessen, Erzbischofs von Köln, 1473—1508. Der Stifter wird kniend von Petrus der Jungfrau empfohlen. Daneben die hessischen Patrone Elisabeth und Christoph. Darüber als Hauptbild die Anbetung der Könige und daneben König Salomo und die Königin von Saba. Unten die 16 Ahnenschilder des Erzbischofs. Laut Inschrift vollendet am 20. November 1508.

Taf. 81. Das Fenster des Erzbischofs Philipp von Daun, 1508—1515. Petrus als Patron des knienden Stifters, daneben St. Sebastian. In der Hauptszene die Wurzel Jesse und sechs Szenen aus der Geschichte Petri.

Taf. 82. Dorothea und Barbara im Garten, über dessen Mauer eine Rheinhügellandschaft hereinschaut. Gleichsam als Flügelbilder angefügt St. Bruno mit einem Karthäuser, der Bischofsstab und Mitra verschmäht, und Bischof Hugo von Grenoble mit einer Nonne. Miniaturhafte zierliche Malerei von zartester duftiger Farbigkeit, um 1515. Aus dem Kölner Karthäuserkloster. W.-R.-Mus. Nr. 170.

Meister des Bartholomäusaltars.

Maria mit Kind, verehrt von einem Karthäuserabt mit Krummstab und weißem Gewand, Halbfiguren. Datiert 1478. Köln, Slg. Schnitzler.

Anbetung der Könige. Sigmaringen Nr. 227. Mit mehrfacher Anlehnung an Schongauerstiche. Früher Slg. Weyer, Köln.

Heilige Familie, Nr. 28, Sigmaringen, früher Slg. Weyer, Köln — eine gröbere Nachahmung in der Galerie in Budapest, Nr. 841. — Von Joseph und Maria sieht man wenig mehr als die Köpfe. Joseph hält das Kind, dem Maria die Hände entgegenstreckt; auf dem Tisch ein Breinapf. Ein Idyll, verwandt der Komposition des Meisters des Marienlebens, Maria mit St. Bernhard.

Taf. 83. Die Geburt Christi, bis 1919 in Berlin, Slg. Hainauer, jetzt Paris. Joseph mit einer großen Kerze vor dem Kinde kniend, umgeben von drei Engeln, die nach der Schrift des Spruchbandes singen: Puer natus est nobis et filius datus. Zwei anbetende Frauen in Zeittracht.

Die Hochzeit zu Kana, Galerie Brüssel, in perspektivisch kühn gesehenem Innenraum mit Blick in ein Nebenzimmer und in die Landschaft.

Anna selbdritt. Unter einem Baldachin, in einer gotischen Halle, sitzt die jugendliche Mutter Anna, auf ihrem Schoß das Kind, das in einem Gebetbuch blättert. Niedriger

sitzt ihr gegenüber die mädchenhafte Maria, ihrem Kind eine Rose hinhaltend. Ausblick in Garten und Landschaftsferne. München, Pinakothek.

Maria mit Kind, dem h. Augustin und dem jugendlichen, geharnischten St. Adrianus mit Hammer und Amboß. Halbfiguren von miniaturhafter Durchführung. Galerie Darmstadt.

Anna selbdritt mit zwei Heiligen. In der Ecke eines Raumes sitzt auf spätgotischem vergoldetem Thron vor Sammetrückwand St. Anna, vor ihr auf rund vorspringendem Steinsockel Maria auf der Erde sitzend. Beiderseits Landschaftsausblicke durch je ein Fenster, über deren Brüstung zwei Kirchenväter, r. Hieronymus, lesend, l. Ambrosius, hereinschauen. Frankreich, Privatbesitz, abgebildet André Michel histoire de l'Art III, S. 265.

Taf. 84. Maria mit dem Kinde, Halbfigur, Köln, W.-R.-Mus. Nr. 186, mit doppeltem Ausblick in die Landschaft, oben abgeschlossen durch einen Bogen von Goldschmiedearbeit.

Taf. 85 und 86. Thomasaltar. Im Auftrag des Juristen Dr. Peter Rinck († am 8. Febr. 1501) gemalt 1500 für den Sängerchor der Karthäuser-Klosterkirche St. Barbara. Mittelbild: Christus und Thomas auf blumenbestreutem Marmorsockel. In den Wolken umher St. Helena, Hieronymus, Ambrosius und Magdalena, in Wolken darüber Gottvater mit der Taube. Auf den Flügeln: St. Hippolytus und Afra, in der Ferne klein Maria Egyptiaca, Maria und der Evangelist Johannes, im Hintergrund Ägydius mit dem Reh. Außenseiten der Flügel: grau in grau Symphorosa und Felicitas, jede mit ihren sieben Söhnen.

Taufe Christi, umgeben von den Gestalten der 14 Nothelfer; der Mitteltafel des Thomasaltars nahe verwandt. Ehemals Berlin, Slg. v. Kaufmann.

Kopf des Apostels Jakobus des Pilgers. Ausschnitt aus einem verschollenen Altar. Ehemals Berlin, Slg. v. Kaufmann.

Taf. 87, 88. Kreuzaltar. Durch testamentarische Verfügung desselben Dr. Rinck gleich nach dessen Tode 1501 gemalt. Köln, Mus. Nr. 188. Unter dem Kreuz Magdalena, Maria und Johannes, Hieronymus und Thomas. Flatternde Gruppen von nackten Engelchen. Die ganze Szene dargestellt wie in einem vergoldeten Altarschrein mit geschnitzter Umrahmung. Auf den Flügeln Johannes und Cäcilie, Alexius und Agnes vor Brokatteppichen. Die Außenseiten grau in grau Verkündigung, darüber Petrus und Paulus.

Kreuzabnahme. Slg. Meynell-Ingram in Temple-Newcan bei Leeds. In Erinnerung an die Komposition Rogiers. (Abbildung bei Firmenich-Richartz, Zeitschrift für christliche Kunst.)

Taf. 89 und 90. Der Bartholomäusaltar, München Nr. 48—50. Mittelbild: Bartholomäus zwischen Cäcilie und Agnes. Flügel: Johannes, Margaretha, Jacobus minor und Christina, sieben große Einzelgestalten in gefühlvollen Bewegungen vor Brokatteppich ruhig stehend. Gemalt für die Columbakirche.

Zwei Flügel eines Altars ähnlicher Art: Andreas und Columba (Galerie in Mainz Nr. 312) und Petrus und Dorothea. National-Galerie, London, Nr. 707.

Taf. 91. Kreuzabnahme. Louvre, Paris. In neun fast lebensgroßen Gestalten gemalt, wie wenn sie als Statuen in einem Schrein stünden, eine reifere Wiederholung des Motivs von Rogiers berühmter Tafel. Wahrscheinlich gemalt für das Antoniterkloster in Paris.

Meister von St. Severin.

Hieronymus vor dem Kruzifixus am Baum. Köln, Nr. 186.

Bekehrung Pauli. Köln, Nr. 187.

Glasgemälde aus dem Kreuzgang der Zisterzienserabtei Altenberg mit Bildern aus dem Leben des h. Bernhard. 7 der 1824 verkauften Fenster — es waren 64 — befinden sich heute in der Sakristei des Doms, 6 im Kunstgewerbe-Museum in Köln, 6 in der Schloßkapelle in Gondorf an der Mosel, 2 in Leipzig und 4 im Berliner Kunstgewerbe-Museum. Eine der Scheiben in Gondorf trägt Namen und Wappen der Stifterin Clara Stroessin 1505; daß die Aufführung sich aber wohl bis in die Zeit um 1525 hinzog, und daß neben dem Severiner andere Meister, wie Bruyn und Anton v. Worms an der Aufgabe mitgewirkt haben, hat Hermann Schmitz im Katalog der Glasgemälde des Berliner Kunstgewerbe-Museums Bd. I, S. 52, eingehend gezeigt.

Glasgemälde Kreuzesgruppe in St. Severin.

Glasfenster im nördlichen Domschiff, gestiftet vor 1508 von dem Domdechant, späteren Erzbischof Philipp von Daun. Laurentius, Maria und Passionsbilder.

Gebet am Ölberg. München, Pinakothek Nr. 41.
Beweinung Christi. Ebenda Nr. 42.
Weltgericht. Köln, W.-R.-Mus. Nr. 188.

Taf. 92. Anbetung der hh. drei Könige. Köln, Mus. Nr. 192. Großfigurige dichtgedrängte Festversammlung. Bildnisse des Stifterpaares Dr. jur. Christian Covreshem genannt Jisenmenger und seiner Frau, von St. Oswald und Ursula empfohlen. Am Stiefel des Mohrenkönigs eine anscheinend sinnlose Aufschrift. Wohl um 1515.

Himmelfahrt Mariae. Galerie Augsburg. In den Typen dem Vorigen nahe verwandt.

Christi Himmelfahrt, bei Frhr. von Brenken in Wewer bei Paderborn. Mittelbild eines Triptychons, dessen Flügel anscheinend Jugendwerke des Barth. Bruyn sind: Tempelgang Mariae und Franziskus empfängt die Stigmata.

Taf. 93—95. Triptychon der Sammlung Weber in Hamburg. Kreuzigung mit Nebenszenen, an das Brüsseler Gemälde des Sippenmeisters anklingend. Stifterbildnisse: Konr. von Eynenberg, Herr zu Landskron und Drimborn, und Margaretha von Nesselrode-Hugenpoet. Auf den Flügeln die Taufe und die Enthauptung Johannis. Außenseiten Maria und Christoph mit den Eltern des Stifters, Johannes und Lucia mit den Eltern der Stifterin. Entstanden nicht vor 1512. Bei der Versteigerung der Sammlung Weber kam der Altar nach Amerika und befindet sich jetzt im Metropolitan-Museum in Neuyork.

Taf. 96. Christus vor Pilatus. Köln, Mus. Nr. 190.

Werkstattkopie danach, mit Hinzufügung von Passionsbildern im Hintergrund. Köln, Mus. Nr. 191. Ehemals Flügel eines Altars, die Innenseite dazu in Schwerin, Mus. Nr. 570. St. Helena, Augustus und Maria vor einem gemusterten Teppich.

Taf. 97. St. Agatha und Papst Cornelius, St. Stephanus und Helena. Köln, in der Kirche St. Severin.

Acht weibliche Heilige stehend. Köln, Mus. Nr. 192. Miniaturhaft zierliches Bildchen, in hellen Temperafarben auf Seide gemalt. Aus der Slg. Dounagen.

Gregorsmesse mit fünf männlichen Heiligengestalten, Miniatur auf Seide. Köln, bei Herrn C. Essingh.

Brustbild eines bartlosen Mannes mit schwarzem Barett auf rotem Grund. Köln, Mus. Nr. 193.

20 Bilder aus dem Leben des h. Severin, 18 davon im Querschiff der Kirche des Heiligen, zwei in der Slg. Schnütgen. Leinwand.

Fünf Rundbilder mit Stickereien aus dem Leben des h. Hubertus von einem Caselkreuz. Köln, St.-Andreas-Kirche.

Drei Bilder aus dem Leben des h. Laurentius. Leinwand. Köln, Mus. Nr. 206—208. Schüler- und Werkstattarbeiten des Meisters von St. Severin.

Triptychon mit der Stigmatisation St. Francisci. Köln, Mus. Nr. 200. Nebenszenen in der weiten Landschaft verstreut: Franz predigt den Vögeln, bändigt einen Wolf. Auf den Flügeln innen vier stehende Heilige, außen sechs Franziskaner-Märtyrer.

Triptychon mit der Sippe und den Bildnissen des Stifterpaares Götz von Hompesch, auf den Flügeln Anbetung der Könige, angelehnt an die Typen der großen Anbetung im Kölner Museum, und Verkündigung, derb restauriert, Kirche zu Frauenberg bei Euskirchen.

Anbetung und Verkündigung in Notre Dame zu Brügge.

Maria im Rosenkranz. Unter ihrem Mantel links die Dominikaner, geführt von Papst Sixtus IV., rechts Laien, geführt von Kaiser Friedrich III. Auf den besser erhaltenen Flügeln Dorothea mit dem Christkind und Cäcilia. Aus der ehemaligen Dominikanerkirche, jetzt in St. Andreas, Köln.

Krönung Mariae durch Gottvater und Christus. Darmstadt, Museum. Diese letzteren drei Gemälde hält Aldenhoven möglicherweise für Jugendwerke des Meisters.

Taf. 98. St. Ursula, von ihren Jungfrauen begleitet, weist Christus, den Schmerzensmann, auf ihren Schutzbefohlenen, einen knienden Kleriker, hin. Gedenkbild im Pfarrhaus der St.-Ursula-Kirche, Köln.

Taf. 99. Maria auf dem Throne im Kreise von sechs weiblichen Heiligen, in offener Halle sitzend, hinter der sich ein Klostergarten erstreckt. Köln, Mus. Nr. 201.

Taf. 100. Brustbild einer jungen Frau auf grünem Grund. Ehemals Slg. Peltzer; Köln, Mus.

Brustbild einer alten Frau mit Rosenkranz auf tiefrotem Grund. Slg. Dr. Virnich in Bonn, ehemals Slg. Lyversberg.

Brustbild eines Mannes in Barett, auf rotem Grund. Köln, W.-R.-Mus. Nr. 193.

Christus am Kreuz mit Maria und St. Agnes, Johannes und Columba. Leinwand. Köln, Mus. Nr. 205.

Bilder aus der Legende der h. Ursula, entstanden für die Kirche St. Severin, und zwar: Geburt. v. Stedtmann in Besselich bei Ehrenbreitstein.

Taf. 101. Taufe. Germ. Mus.
Weihe am Altar. Köln, Mus. Nr. 202.
Aussendung der Gesandten. Louvre, Paris.
Ankunft der Gesandten. Ebenda.

Taf. 102. Erscheinung des Engels, der die Romfahrt befiehlt. Köln, Mus. Nr. 203. Auffallend durch die ausgesprochene Hell-Dunkel-Komposition.
Abschied der Gesandten. Bonn, Provinzial-Museum.
Rückkehr der Gesandten. Ebenda.
Gebet der h. Ursula. Besselich, v. Stedtmann.

Taf. 103. Ankunft in Basel. Bonn, Provinzial-Museum.

Taf. 104. Ankunft in Rom. Ebenda.
Abdikation des Papstes. Wien, Slg. List.
Abschied von Rom. Germ. Mus.
Rückkehr nach Basel.
Martyrium der Heiligen und ihrer Jungfrauen. Doppelbild. London. South-kensington.
Hunnenschlacht. Wien, Slg. List.
Begräbnis der h. Jungfrau. Ebenda.
Auffindung des Leichnams durch St. Cunibert. Köln, Mus. Nr. 204.

Auf den Inschriften, die nur zum Teil noch unter den Gemälden erhalten sind, werden verschiedene Stifter genannt. Ungleiche Hände haben die Gemälde ausgeführt; die Anlehnung an die Folge der Passionsbilder ist offenbar.

Kreuzigung mit Stifterbildnissen. Berlin, Mus.

Meister des Todes Mariae.

Joos van der Beeke aus Cleve. Joos van Cleef, 1511 in die Gilde zu Antwerpen aufgenommen und 1540 dort gestorben. In Köln tätig im Auftrag des „kaiserlichen Rechenmeisters“ und Bankiers Nicasius Hakeney und seiner Familie um 1515 und später.

Taf. 105 und 106. Der Tod Mariae. In reicher Renaissancehalle das Himmelbett, umgeben von den locker im Raum verteilten Aposteln. Am Handtuchhalter im Hintergrund das Wappen der Antwerpener Malerzunft. Auf den Flügeln in reicher Landschaft die Stifter mit Nicasius, St. Georg, Christina und St. Gudula. — Das Münchener Gemälde desselben Gegenstandes mit den beinahe gleichen Flügelbildern ist offenbar die vor der Kölner Fassung entstandene, noch gotischere Gestaltung in größerem Format.

Bartold Bruin (Bartholomeus de Bruyn),

geboren zu Wesel 1493, erwirbt 1533 die ehemalige Wohnung St. Lochners bei St. Alban. 1550 und 1553 in den Rat der Stadt gewählt, 1557 nicht mehr am Leben.

Triptychon mit der Himmelfahrt von der Hand des Severinsmeisters, auf den Flügeln Tempelgang Mariae und Johannes Evang. und Franziskus, der die Wundmale empfängt, daneben Margaretha im Jugendstil Bruyns, so daß auf ein Schulverhältnis zum Meister von St. Severin zu schließen ist. Bei Frhr. von Brenken in Wewer bei Paderborn.

Verkündigung, Darmstadt, Nr. 255, von einem Nachfolger wiederholt in dem Kölner Bilde, W.-R.-Mus. Nr. 275, und Heimsuchung der Galerie Wiesbaden zeigen denselben Frühstil.

Marter der h. Ursula, Köln, Mus. Nr. 238, kleine, farbig reiche Tafel mit den Wappen der Stifter, Bürgermeister Adolf Rinck und seiner Frau, einer geborenen Hardenrath, die 1518 starb, daher wohl früher entstanden.

Taf. 107. Triptychon von 1515, ehemals Köln, Slg. Hax, jetzt Lausanne. Mittelstück Krönung Mariae, auf den Flügeln St. Ivo und St. Anna, gestiftet von dem angesehenen Juristen Petrus von Clapis, dessen Bildnis auf dem Flügel links.

Taf. 108. Im Auftrag desselben Stifters gemalt 1516, Christnacht. Ehemals Slg. von Kaufmann, dann Slg. Busch, jetzt in der Galerie der Städel, Frankfurt. Nachtstück. Joseph und die knienden Stifter halten Kerzen. Im Hintergrund kommt der Zug der hh. drei Könige heran. Auffallend der Einfluß des Meisters vom Tode Mariae.

Kreuztragung. München, Pinakothek Nr. 52.

Christus am Kreuz zwischen Maria und Petrus, Johannes und Barbara. Ebenda Nr. 68.

Taf. 109—112. Altar der Stiftskirche in Essen, von dessen 4 Tafeln 2 erhalten sind. Außenseiten: Christnacht und Anbetung der Könige. Innen: Kreuzigung und Beweinung. Im Sinne der Antwerpener Schule wird ein bedeutendes Pathos, schwungvoll antikische Bewegtheit angestrebt. Im Auftrag der Äbtissin Moena von Ohrstein 1522 begonnen, 1525 aufgestellt.

Herzog von Cleve in Verehrung der Maria in einem Gemache kniend. Fensterausschnitt mit Landschaft um 1528. Berlin, Galerie Nr. 639.

Taf. 113. Bildnis des Agrippa von Nettesheim, des als Gelehrter, Arzt und Soldat, als Freund der Reformation ein sehr bewegtes Leben führenden Kölner Humanisten, gemalt 1524. Früher Slg. Sal. Goldschmidt, Frankfurt, eine alte Kopie des Bildes Köln, W.-R.-Mus.

Taf. 114. Bildnis des Johannes von Ryth, Bürgermeisters von Köln, in rot und schwarz geteilter Amtstracht mit schwarzem Barett. Datiert 1525. Berlin, Galerie Nr. 588.

Taf. 115. 2 Bilder aus dem Leben der hh. Helena und Victor. Köln, Mus. Nr. 244. Auf dem Victorbilde in der Renaissancehalle unter dem Gefolge des Papstes sieht man das Selbstbildnis des Malers und seines Lehrers, Joos van Cleef, gemalt 1528.

Beweinung Christi. München, Pinakothek Nr. 75.

Taf. 116. Zwei Flügel, Maria und Stephanus mit Stifter, Außenseiten St. Vitalis und Lucas. Köln, Mus. Nr. 375—378.

Taf. 117. Maria selbdritt. Ehemals Slg. Weber, Hamburg.

Brustbilder eines jungen Mannes und seiner Frau. Jahreszahl 1534. Aus der Slg. Simon. Berlin, Mus. Nr. 20 und 21.

Taf. 118. Bildnis des Bürgermeisters Arnold von Brauweiler, im Alter von 68 Jahren gemalt 1535. Köln, Mus. Nr. 356. Von 1516 bis 1549 war er 13mal Bürgermeister.

Brustbilder des Dr. Hermann Rinck und seiner Ehefrau Sibylle Kannegießer. Miniaturhafte Rundbilder, auf den Rückseiten die Wappen. Köln, W.-R.-Mus. Nr. 252 und 253.

Dr. Petrus von Clapis, in Pelzschaube mit Goldkette und schwarzem Barett, in der Rechten ein Schriftstück. Auf der Rückseite das Wappen. Miniaturartiges Rundbild, 1537. Köln, Mus. Nr. 254.

Taf. 119. Bildnis einer sitzenden Frau. Halbfigur mit nacktem Oberkörper, den pelzgefütterten Mantel über den Schoß gelegt. Nürnberg, Germ. Mus. Nr. 71.

Dornenkrönung, datiert 1538. Nürnberg, Germ. Mus. Nr. 70.

Kreuzschleppung. Ebenda Nr. 72. Die zugehörigen Flügel mit den Einzelgestalten der hh. Heinrich und Helena, Johannes und Katharina, in München, Pinakothek Nr. 84 und 85.

Maria mit Kind, verehrt von einem knienden Stifter mit Wappen, im Hintergrund der Chor einer Kirche, vorn Blumen und Früchte. 1544. Köln, Slg. R. v. Schnitzler.

Taf. 120. Brustbild eines Mannes in schwarzer Kleidung mit Barett, in der Linken die Handschuhe, die Rechte halb geöffnet auf der Brüstung. Köln, W.-R.-Mus. Nr. 257.

Taf. 121. Brustbild einer Frau von 48 Jahren, stehend, die Hände unter dem Perlengürtel zusammengelegt.

Triptychon von 1548, aus St. Maria ad Gradus in den Dom gekommen, das Mittelbild die Kreuzigung, die Flügel stehende Heilige vor antikisierender Architekturlandschaft. Außenseiten Verkündigung. Man erkennt den Einfluß des Martin van Heemskerk.

Triptychon in St. Andreas, die Kreuzigung enthaltend vor römischen Ruinen.

Taf. 122 und 123. Triptychon in St. Severin mit dem Abendmahl als Mittelbild, auf den Flügeln die Mannalese und die Begegnung mit Melchisedek, außen Heilige vor römischen Ruinen.

Bildnis eines Herrn Salsburg und seiner Frau. Er, Halbfigur in schwarzrotem Rock und Pelz auf dunkelgrünem Grunde, im Alter von 27, sie in schwarzem Kleid mit goldener Kette, reichem Gürtel und Flügelhaube, in den Händen Rosenkranz. 1549. Köln, W.-R.-Mus. Nr. 258 und 259.

Beweinung Christi mit der knienden Stifterin in Franziskanertracht. Köln, W.-R.-Mus. Nr. 264.

Taf. 63. Maria mit dem Kinde, weiblichen Heiligen und Stifterfamilie.
Taf. 64. Tempelgang Mariae.
Taf. 65. Tod Mariae.
Taf. 66. Anbetung der hh. drei Könige.
Taf. 67. Beweinung Christi.

Meister der Lyversbergischen Passion.

Taf. 68. Gefangennahme Christi.
Taf. 69. Kreuzabnahme.

Meister der heiligen Sippe.

Taf. 70. Kreuzigung.
Taf. 71. Verherrlichung Mariae nebst Heiligen und Stifterfamilie.
Taf. 72. Maria und Christus als Fürbitter vor Gottvater.
Taf. 73. Martyrium des h. Sebastian.
Taf. 74. Drei männliche und drei weibliche Heilige.
Taf. 75. Geißelung und Predigt des h. Sebastian.
Taf. 76. Die heilige Sippe nebst den hh. Katharina und Barbara.
Taf. 77. Zwei Bilder mit je zwei Heiligen und Stifter.
Taf. 78. Zwei Bilder: Heilige mit Stifterfamilie.
Taf. 79. Christnacht, hh. Georg, Mauritius, Gereon, Gregorius.
Taf. 80. Königin von Saba, hh. drei Könige, hh. Petrus, Maria, Elisabeth, Christoph.
Taf. 81. Geschichte des h. Petrus; Stammbaum Christi, hh. Petrus und Sebastian.
Taf. 82. Triptychon: Die hh. Barbara und Dorothea; Flügel: je ein Heiliger.

Meister des Bartholomäus-Altars.

Taf. 83. Anbetung des Kindes.
Taf. 84. Maria mit dem Kinde.
Taf. 85. Christus und der ungläubige Thomas mit Heiligen.
Taf. 86. Die hh. Symphorosa und Felicitas mit ihren Söhnen.
Taf. 87. Christus am Kreuze mit Heiligen.
Taf. 88. Verkündigung; oben die hh. Petrus und Paulus.
Taf. 89. Die hh Agnes, Bartholomäus und Cäcilia.
Taf. 90. Die hh. Johannes Ev. und Margaretha, Jacobus minor und Christina.
Taf. 91. Kreuzabnahme.

Meister von St. Severin.

Taf. 92. Anbetung der hh. drei Könige.
Taf. 93. Kreuzigung.
Taf. 94. Taufe Christi.
Taf. 95. Enthauptung Johannes des Täufers.
Taf. 96. Christus vor Pilatus.
Taf. 97. Die hh. Stephanus und Helena, Agatha und Cornelius.
Taf. 98. Ecce-Homo und h. Ursula mit Stifter.
Taf. 99. Maria mit dem Kinde in Gesellschaft von heiligen Frauen und Engeln.
Taf. 100. Weibliches Bildnis.
Taf. 101. Taufe der h. Ursula.
Taf. 102. Ein Engel erscheint der h. Ursula.
Taf. 103. Landung der h. Ursula zu Basel.
Taf. 104. Ankunft der h. Ursula zu Rom.

Meister des Todes Mariae (Joos van Cleef).

Taf. 105. Tod Mariae.
Taf. 106. Zwei Flügelbilder mit je zwei Heiligen und zwei Stiftern.

Bartholomäus Bruyn (der Ältere).

Taf. 107. Triptychon: Krönung Mariae; Flügel: Stifterpaar.
Taf. 108. Heilige Nacht.
Taf. 109. Anbetung des Christkindes.
Taf. 110. Anbetung der hh. drei Könige.
Taf. 111. Kreuzigung.
Taf. 112. Beweinung Christi.
Taf. 113. Agrippa von Nettesheim.
Taf. 114. Bürgermeister Johann van Rheidt.
Taf. 115. Der h. Viktor und die thebaische Legion vor Papst Marcellinus.
Taf. 116. Vier Tafeln: Maria mit dem Kinde, drei Heilige und ein Stifter.
Taf. 117. Maria mit dem Kinde, zwei Heilige und Stifter.
Taf. 118. Bürgermeister Arnolt van Browiller.
Taf. 119. Bildnis einer Frau.
Taf. 120. Männliches Bildnis.
Taf. 121. Weibliches Bildnis.
Taf. 122. Triptychon: Abendmahl; Flügel: Mannalese und Melchisedek vor Abraham.
Taf. 123. Hh. Constantin, Catharina und Georg; Helena, Nicasius und Gudula.

Rheinischer Meister.

Taf. 124. Bildnis des Hans von Melem.

Anton Woensam von Worms.

Taf. 125. Die hh. Alphäus und Zebedäus mit ihren Familien.
Taf. 126. Christus am Kreuz mit Heiligen und Stifterfamilie.

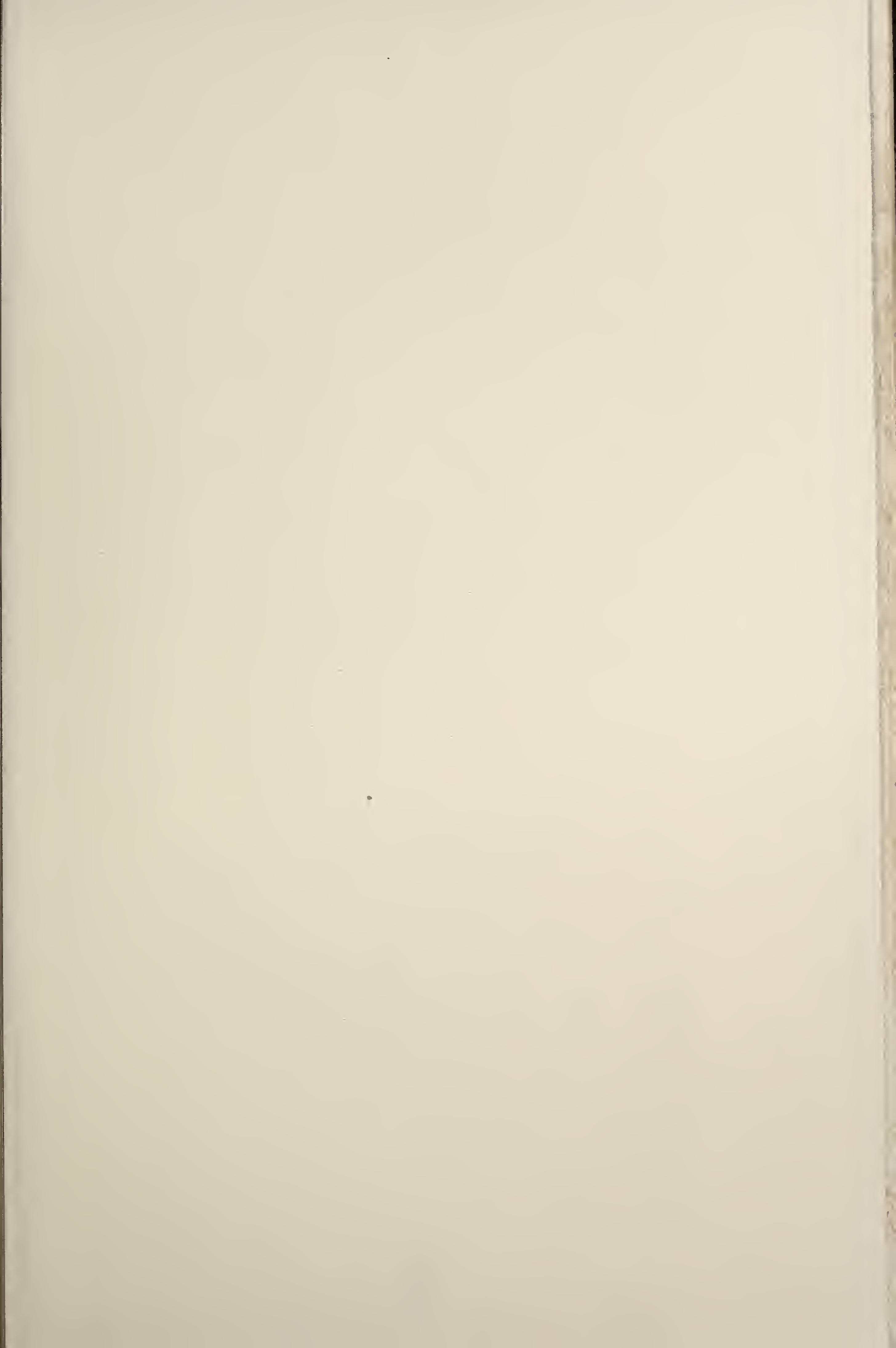
Kölner Maler um 1530.

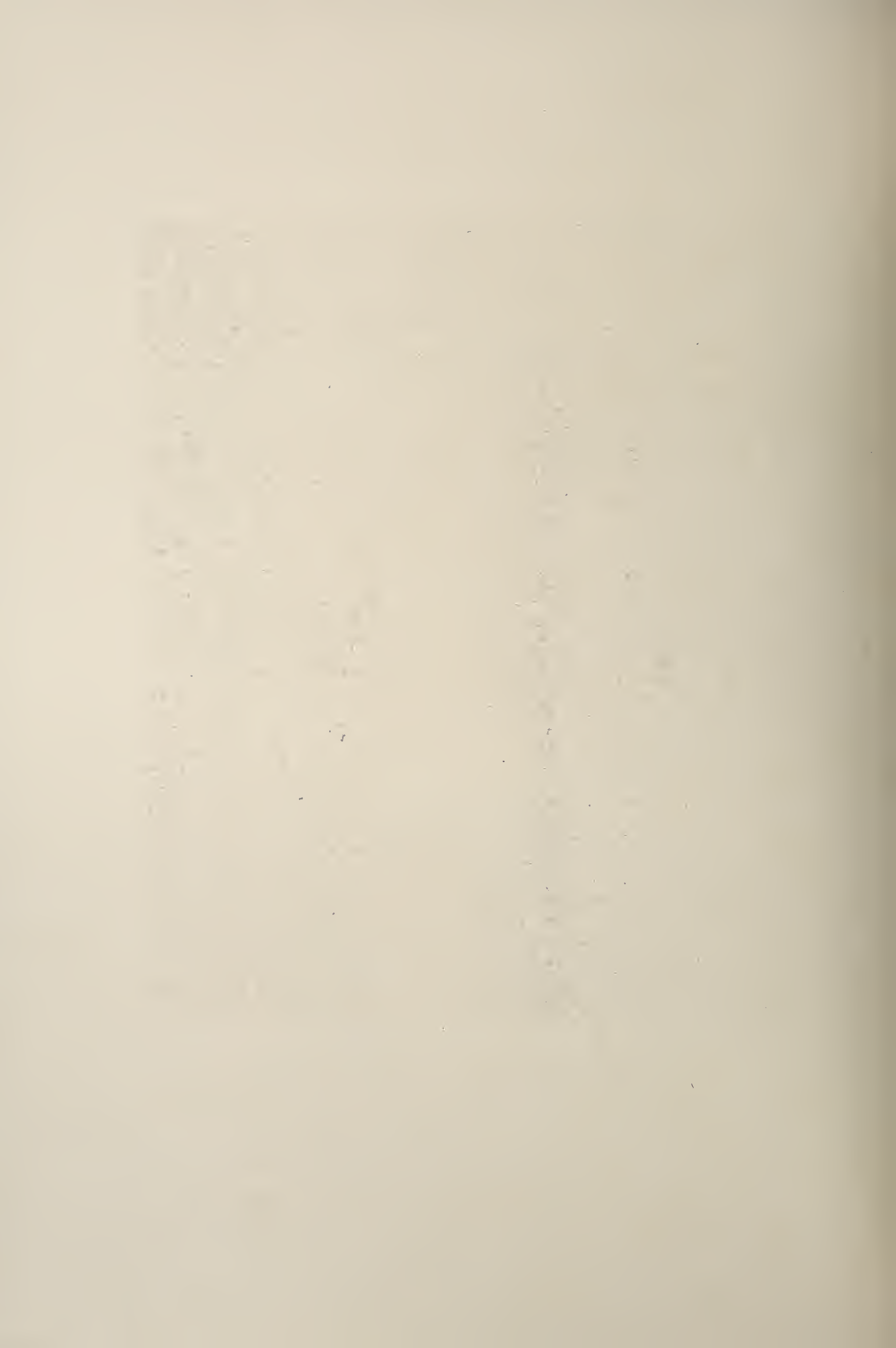
Taf. 127. Beweinung Christi; Kreuztragung.
Taf. 128. Der h. Evergislus.

Bartholomäus Bruyn (der Jüngere).

Taf. 129. Abt Peter Ulner.
Taf. 130. Bildnis eines Weihbischofs.
Taf. 131. Hermann von Wedich.

Der im Jahre 1902 erschienene, 452 Seiten starke Textband von C. Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule (Verlag von Bernhard Nöhring,, Lübeck) ist noch in einigen Exemplaren zu haben. Die einzelnen Tafeln sind in Foliogröße, ca. 24 × 30 cm, in Lichtdruck erschienen.







Kölner Maler, erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts.

Tod Mariae; Krönung Mariae.

Taf. 1. Köln, Dom.

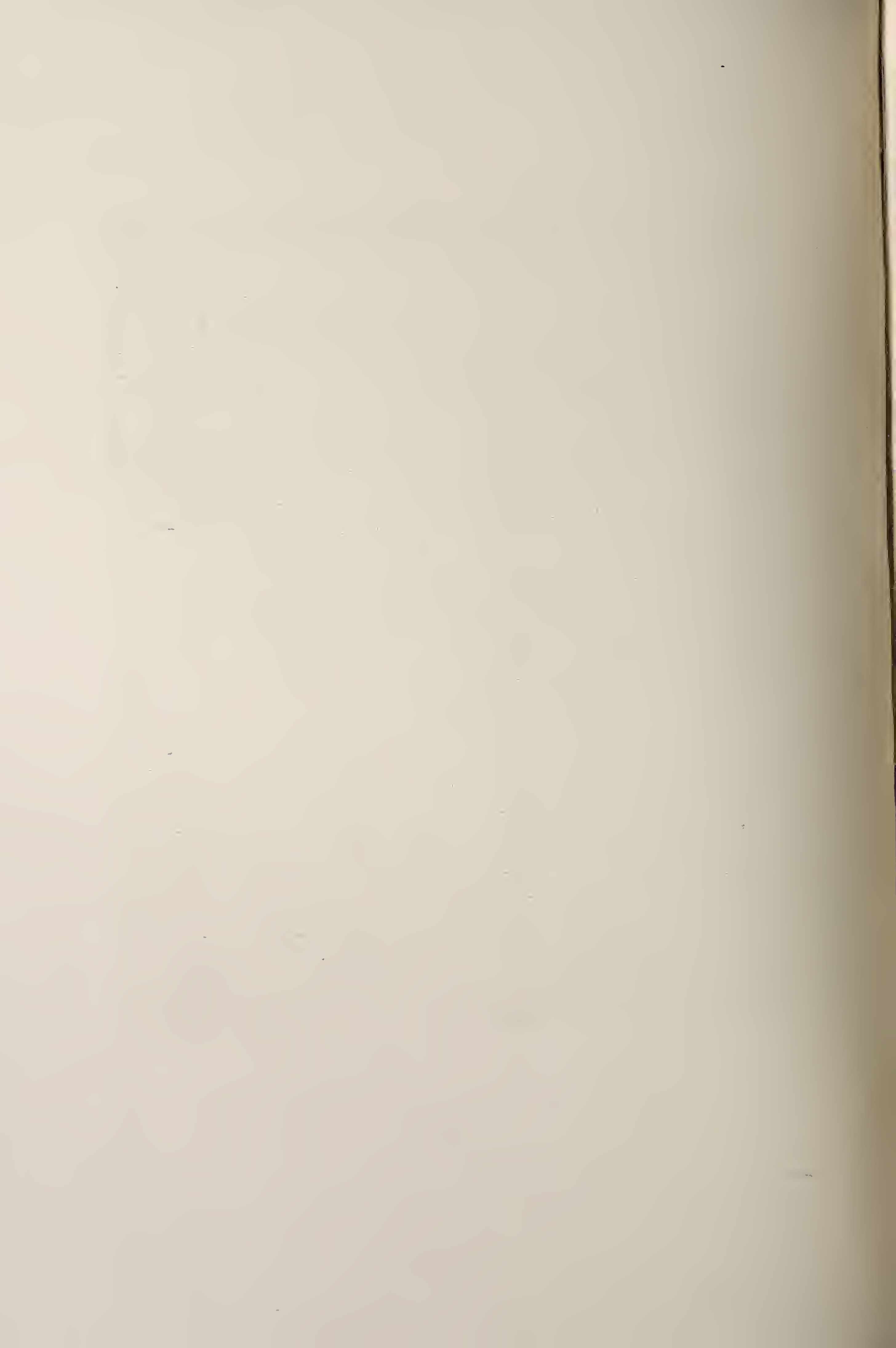




Kölner Maler, erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts.

Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Anbetung.

Taf. 2. Braunfels, Schloß.

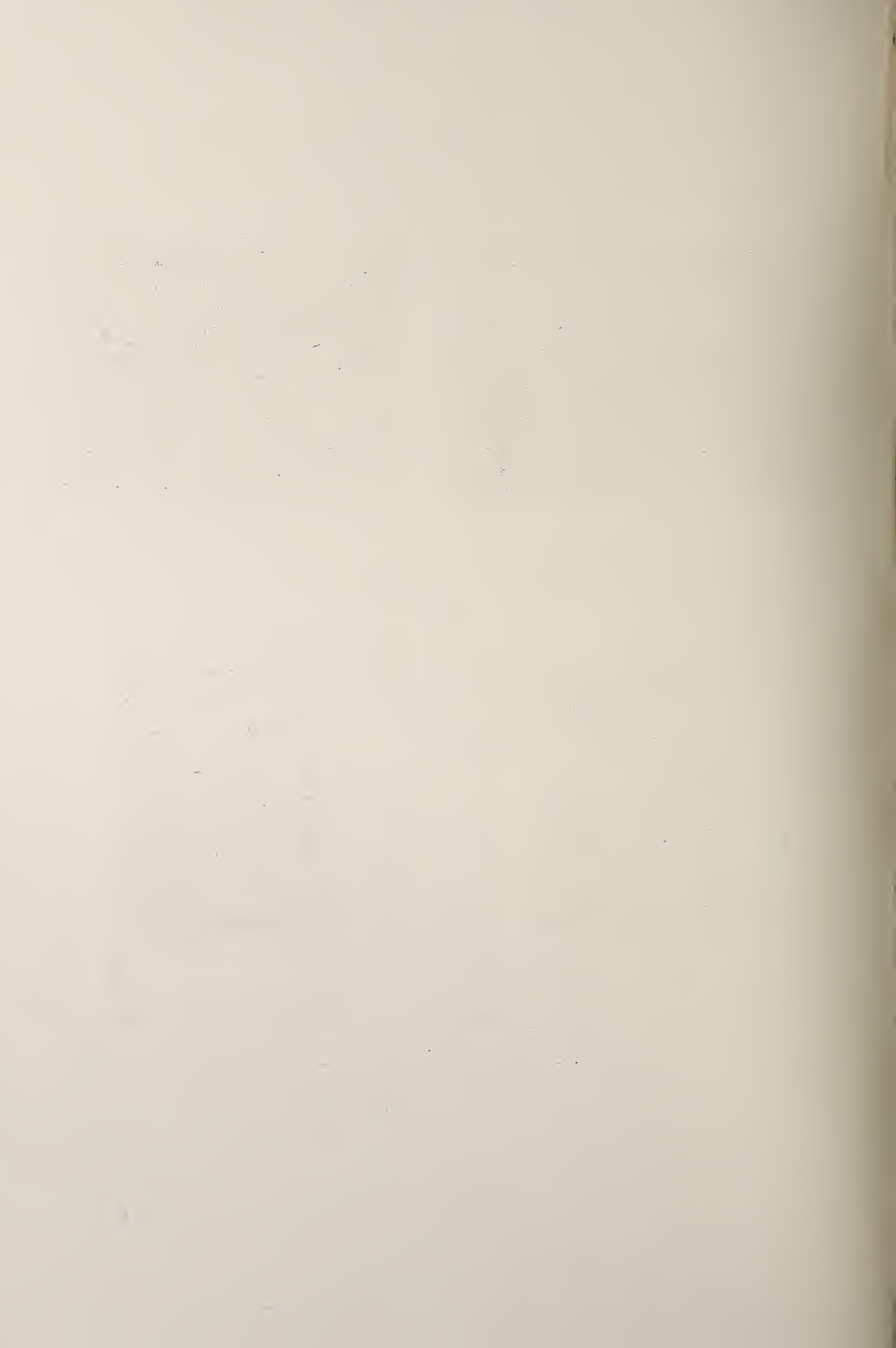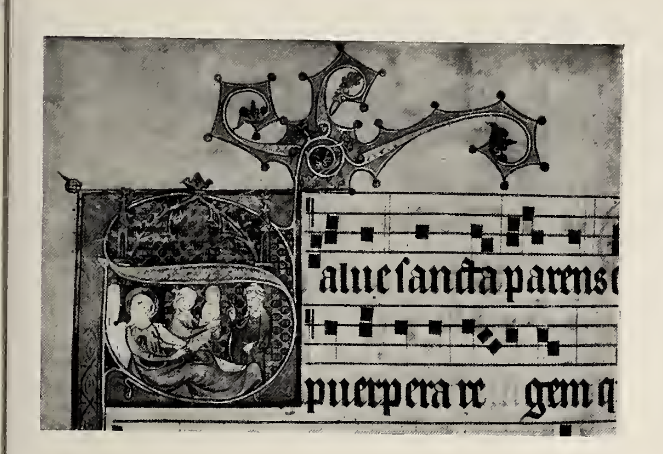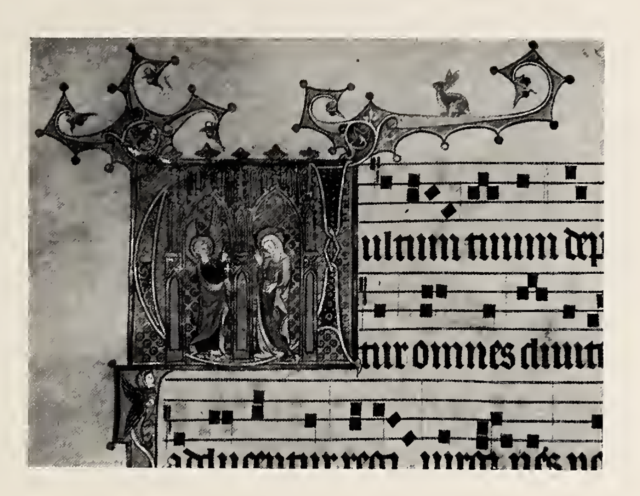




Kölner Maler, erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts.

Hh. Michael und Elisabeth, Krönung und Tod Mariae.

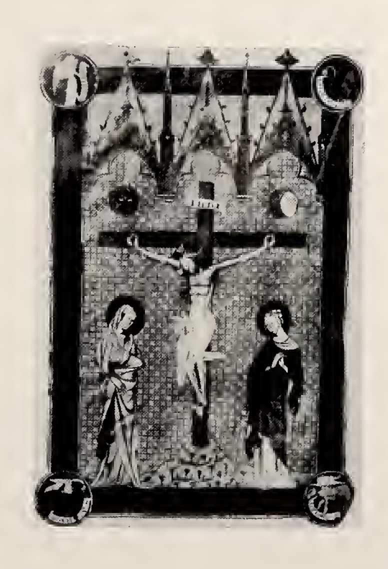
Taf. 3. Braunfels, Schloß.







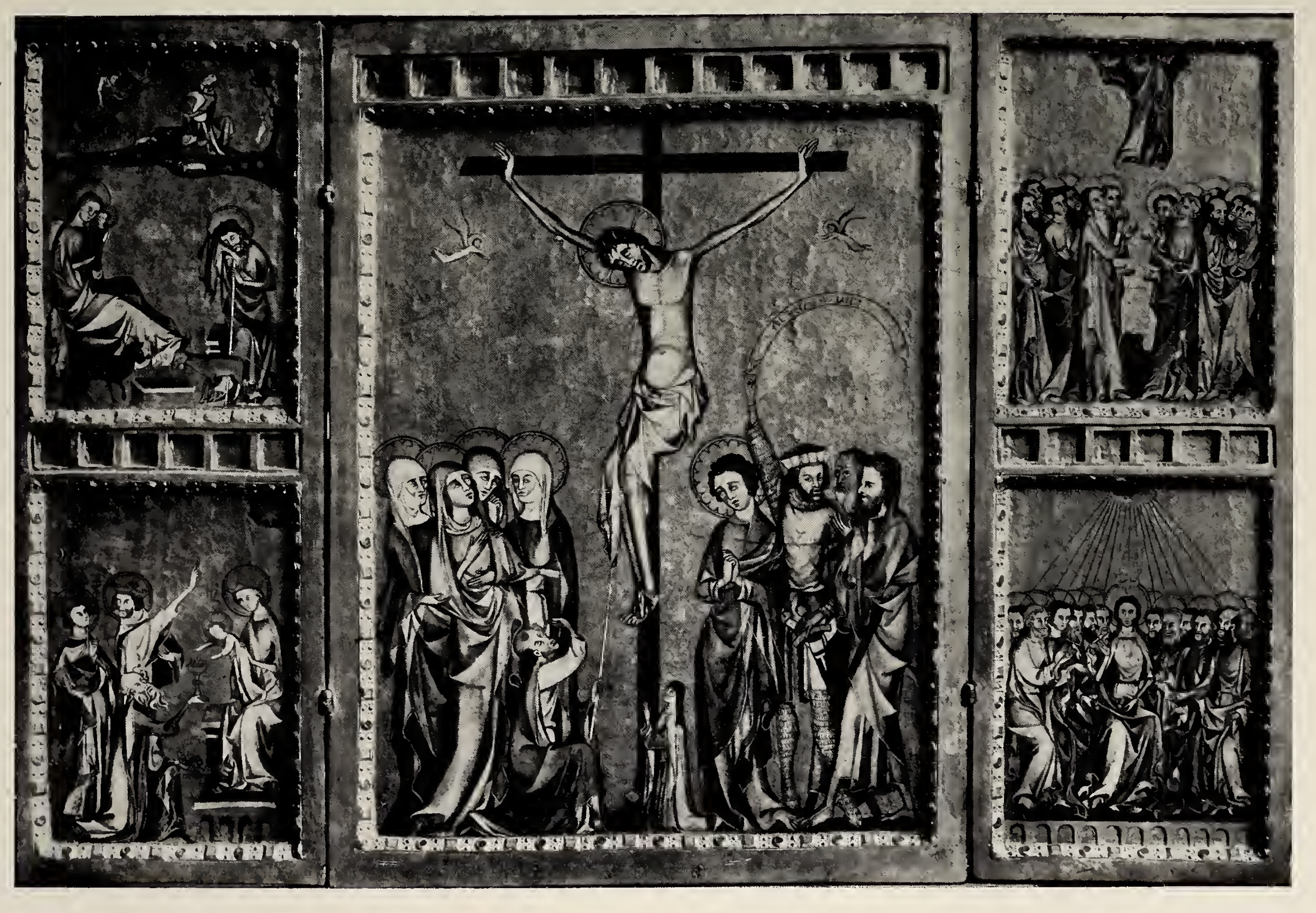




Miniaturbilder.

Geburt Mariae; Verkündigung. Köln, Erzbischöfliches Museum.
Meßopfer. Köln, Dom.
Crucifixus, Maria, Johannes. Köln, Dom.

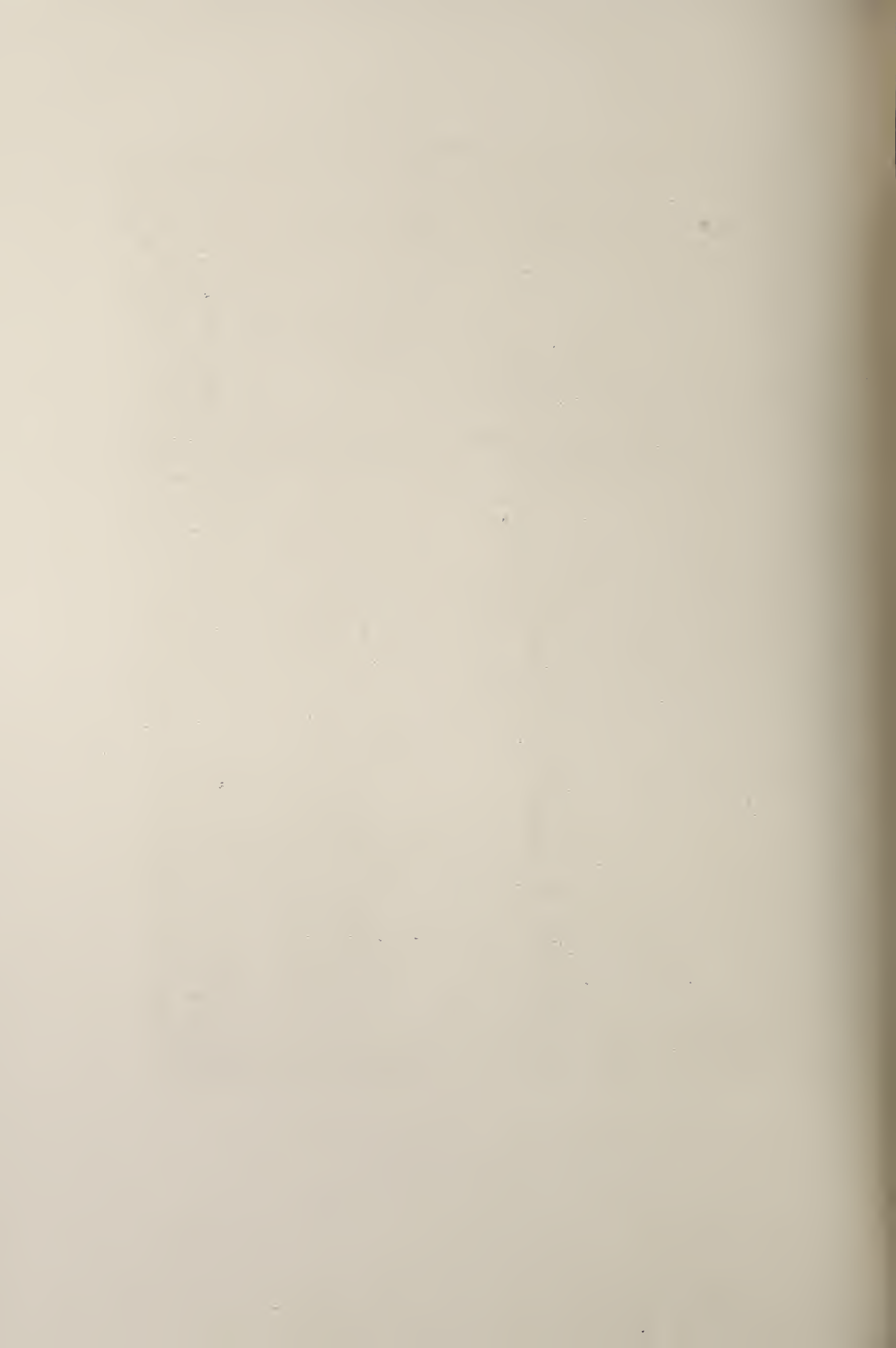
Taf. 4.



Kölner Maler, erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts.

Triptychon: Kreuzigung, nebst 4 Flügelbildern.

Taf. 5. Köln, Museum.





Kölner Maler, Mitte des XIV. Jahrhunderts.

Thronende Maria.

Taf. 6. Berlin, Museum.





Kölner Maler, Mitte des XIV. Jahrhunderts.

Kreuzigung.

Taf. 7. Berlin, Museum.





Kölner Maler des XIV. Jahrhunderts.

Die hh. Johannes d. T. und Paulus.

Taf. 8. Köln, Museum.








Kölner Maler des XIV. Jahrhunderts.

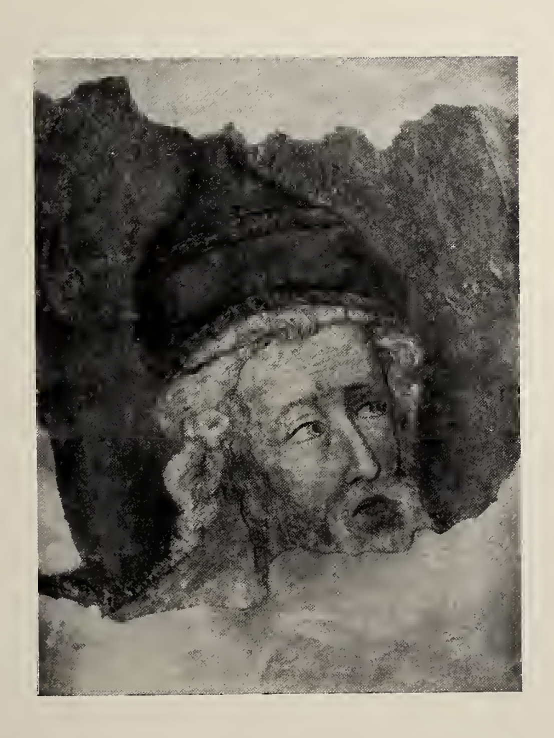
Verkündigung; Darbringung

Taf. 9. Köln, Museum











Kölner Maler des XIV. Jahrhunderts.

Wandmalereien aus dem Hansasaal.

Taf. 10. Köln, Museum.

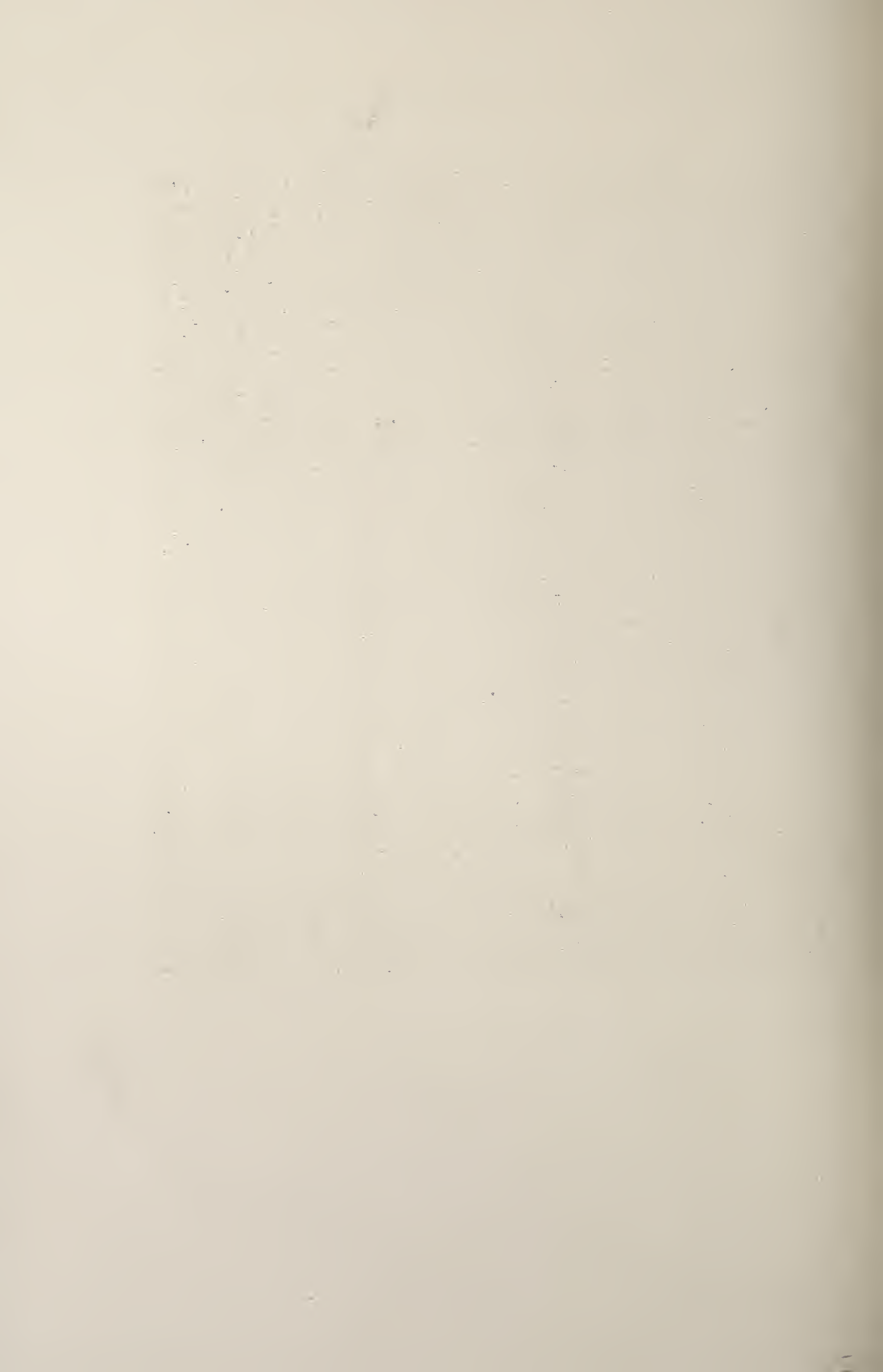


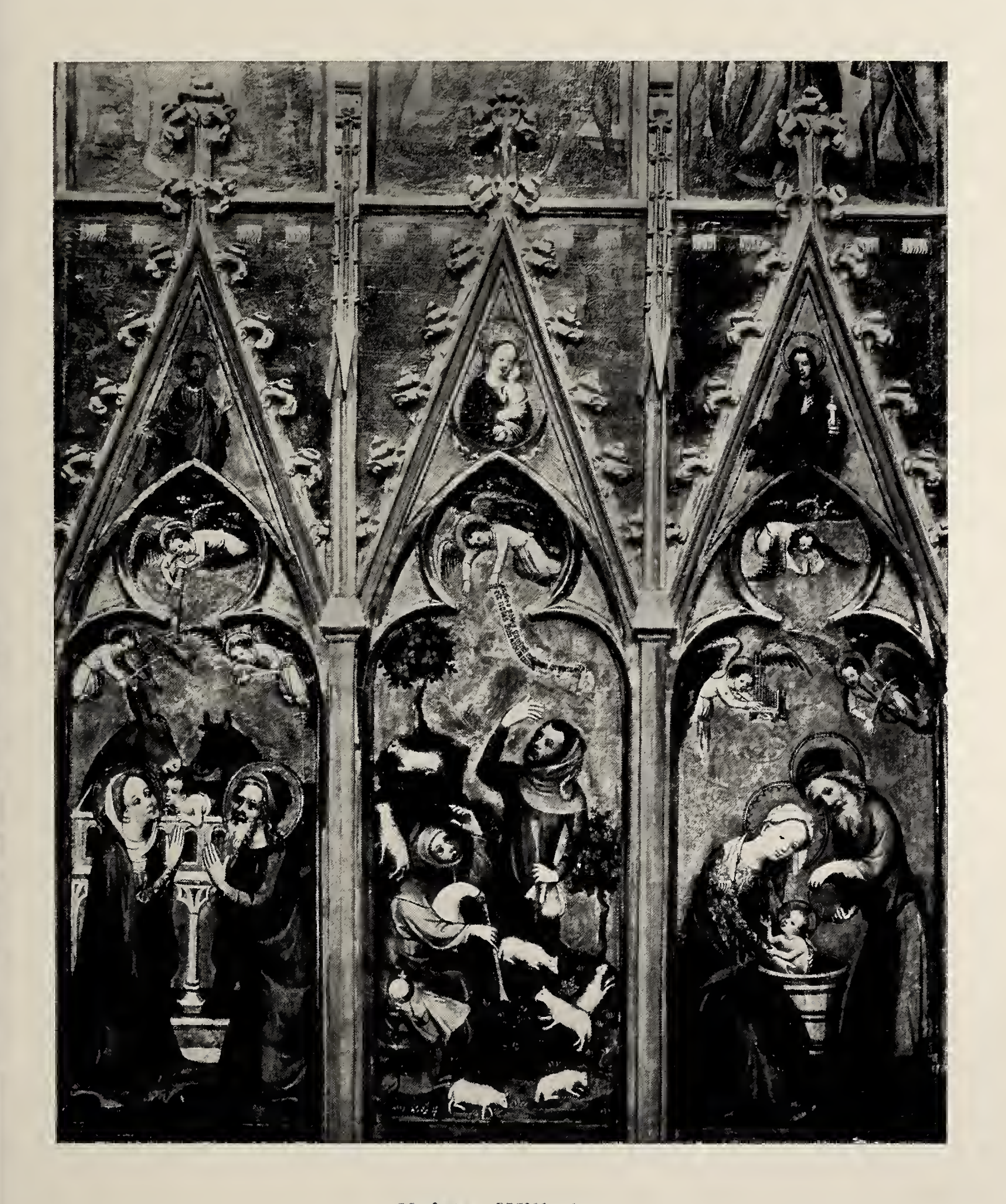


Niederrheinischer Maler, Mitte des XIV. Jahrhunderts.

Joseph und Maria.

Taf. 11. Berlin, Museum.





Meister Wilhelm.

Anbetung des Christkindes; Verkündigung an die Hirten;
Bad des Christkindes.

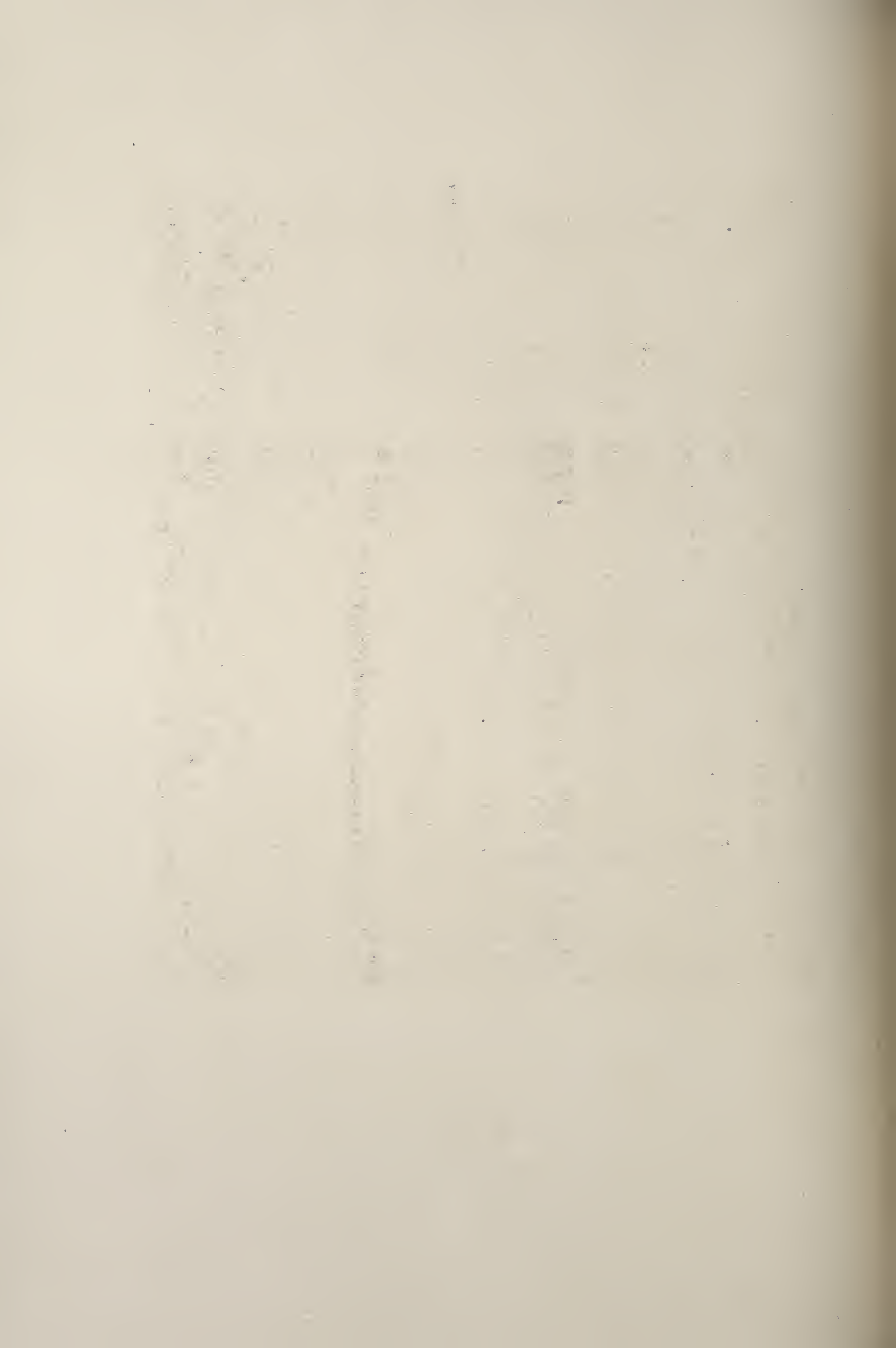
Taf. 12. Vom Clarenaltar, Köln, Dom.



Meister Wilhelm.

Anbetung der hh. drei Könige; Darbringung im Tempel;
Flucht nach Ägypten.

Taf. 13. Vom Clarenaltar, Köln, Dom.





Meister Wilhelm.

Kreuzabnahme; Grablegung; Auferstehung.

Taf. 14. Vom Clarenaltar, Köln, Dom.





Meister Wilhelm.

H. Veronica mit Schweißtuch und Engeln.

Taf. 15. München, Pinakothek.





Meister Wilhelm.

Triptychon: Maria mit Kind in Glorie und Heilige; nebst vier Flügelbildern.

Taf. 16. Köln, Slg. R. v. Schnitzler.



MEISTER DER HL. VERONIKA DIE MADONNA MIT DER WICKENBLÜTE



Meister Wilhelm.

Triptychon: Maria mit dem Kinde; Flügel: die hh. Katharina und Barbara.

Taf. 17. Köln, Museum.





Meister Wilhelm.

Dornenkrönung Christi (Rückseite des vorigen).

Taf. 18. Köln, Museum.



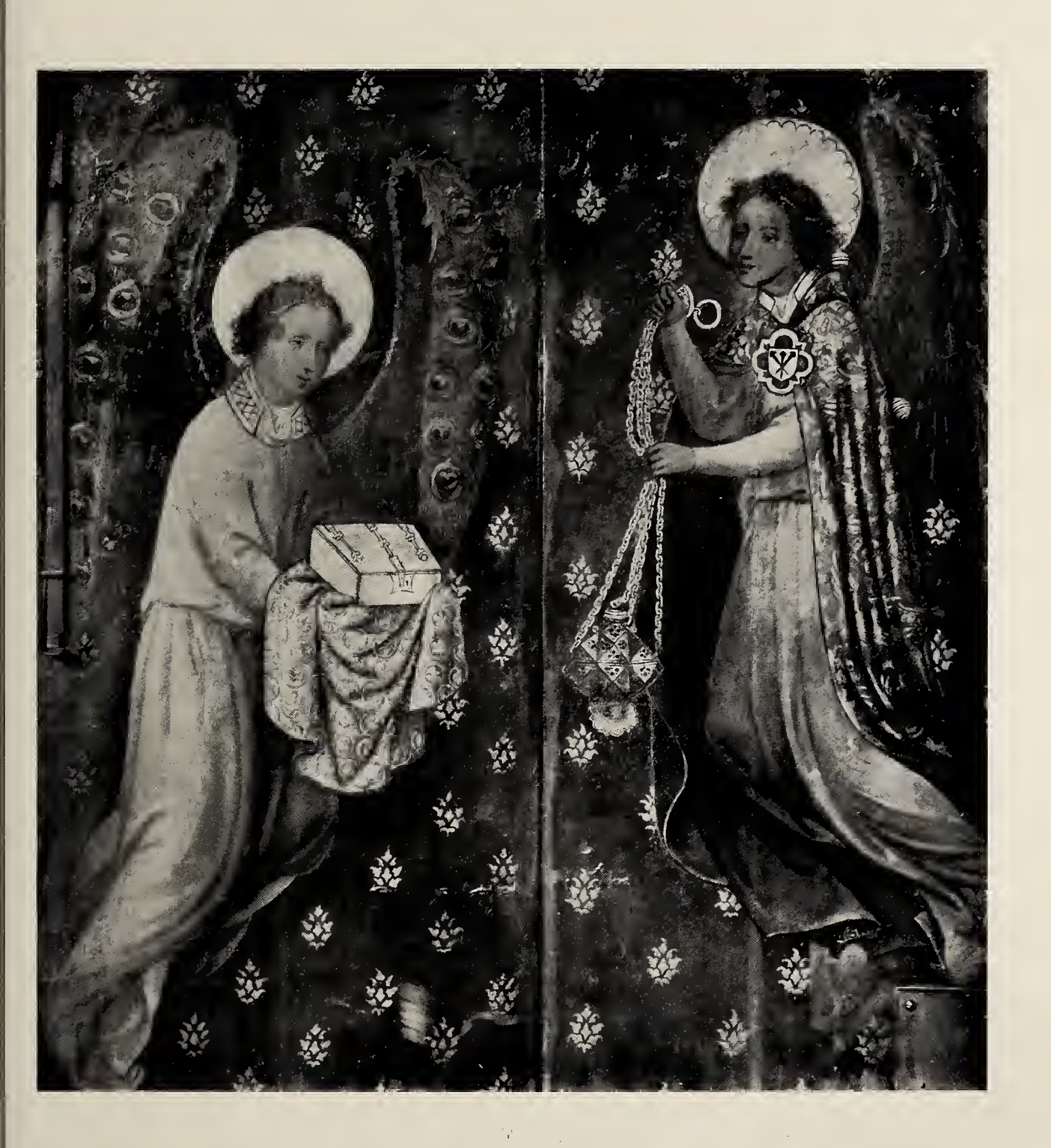


Schule Meister Wilhelms.

Zwei schwebende musizierende Engel.

Taf. 19. Aachen, Dom.

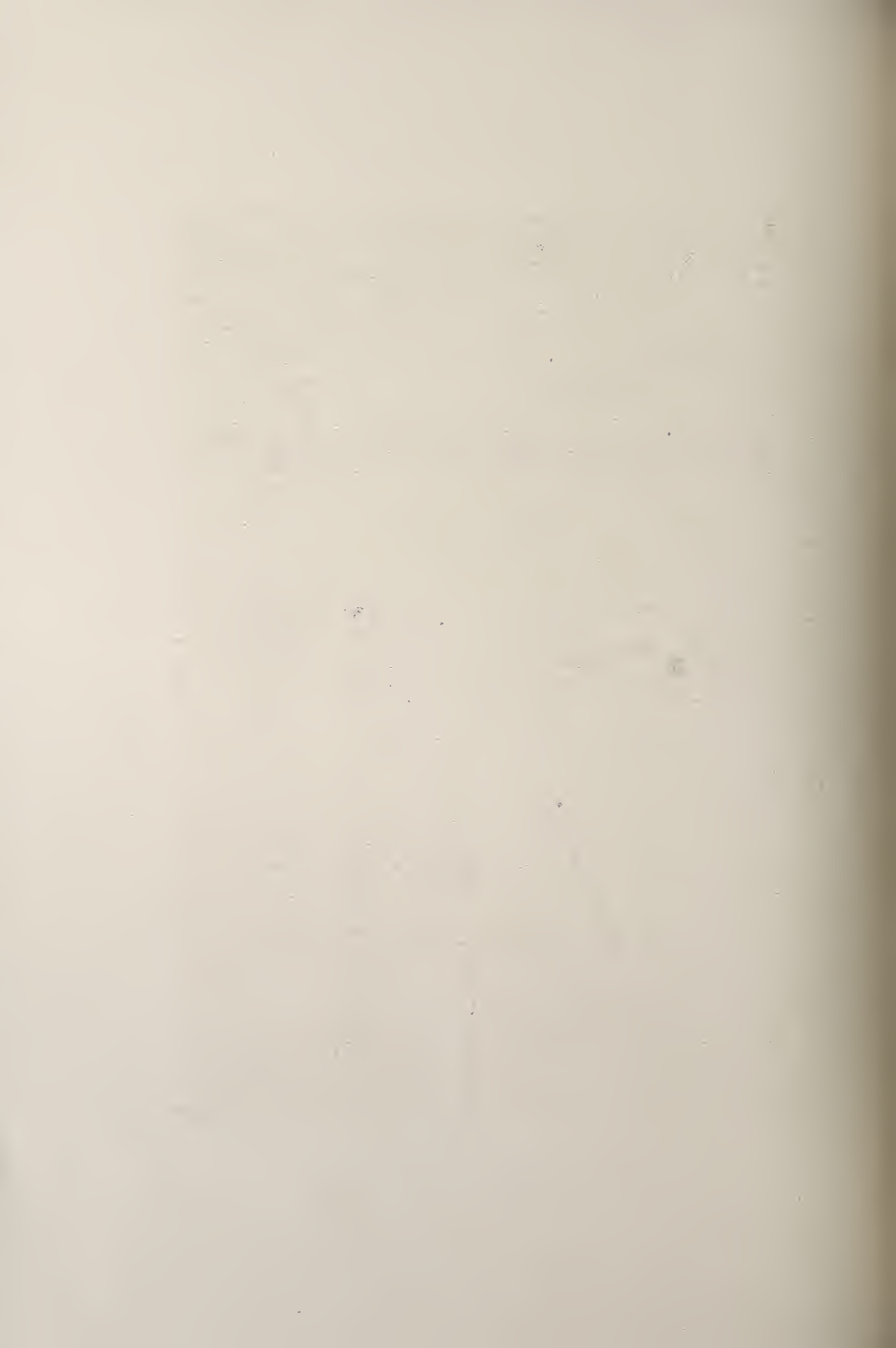




Schule Meister Wilhelms.

Schwebender Engel mit Kästchen; ein gleicher mit Weihrauchfaß.

Taf. 20. Aachen, Dom





Schule Meister Wilhelms.

Dornenkrönung; Höllenfahrt (Meister der großen Passion).

Taf. 21. Köln, Museum.







Schule Meister Wilhelms.

Christus am Kreuze, Maria und acht Apostel.

Taf. 22. Köln, Museum.







Schule Meister Wilhelms.

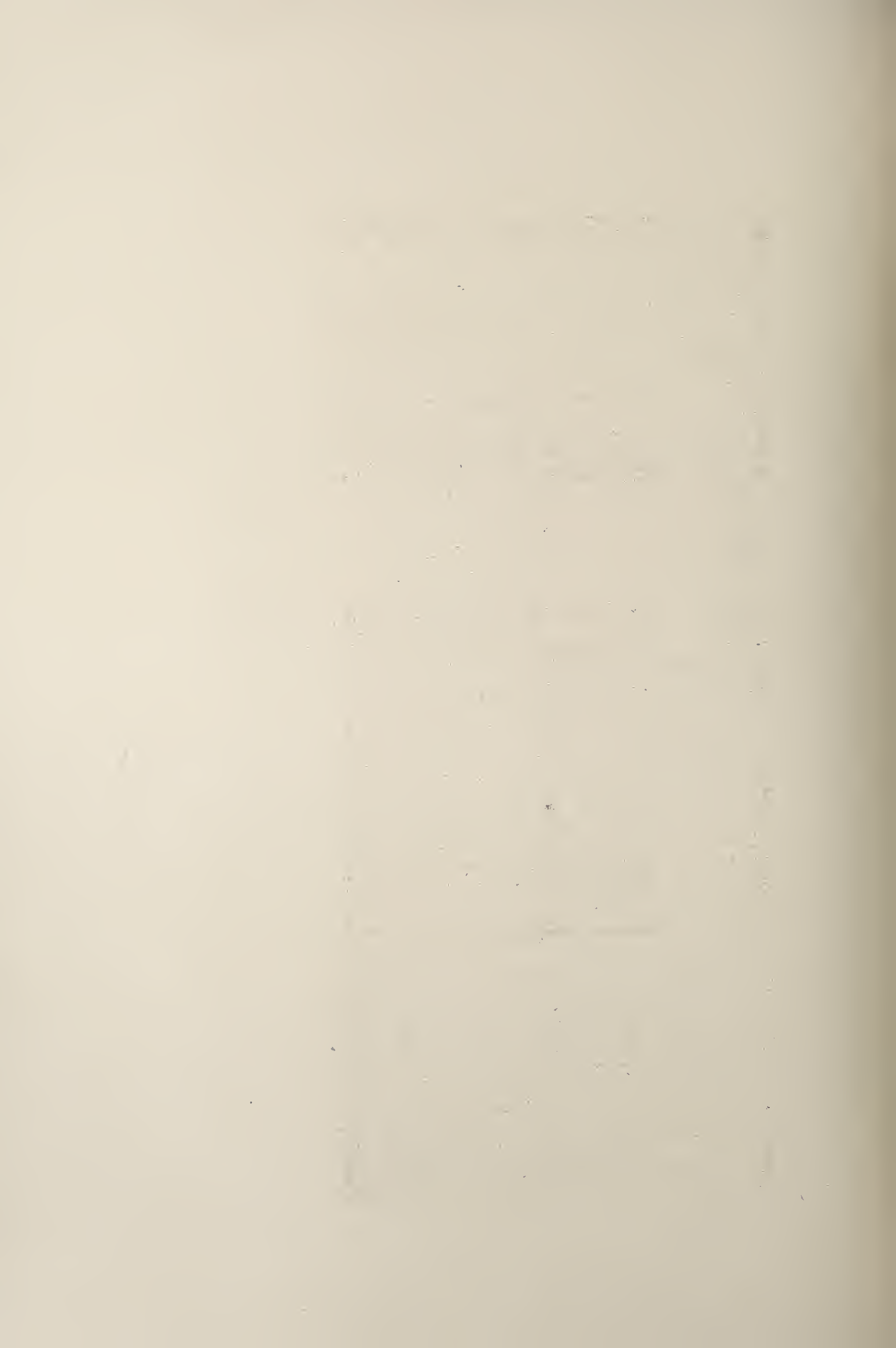
Martyrium der h. Ursula und ihrer Gefährten.

Köln, Museum.

Miniatur: Martyrium der h. Katharina.

Köln, städtisches Archiv.

Taf. 23.



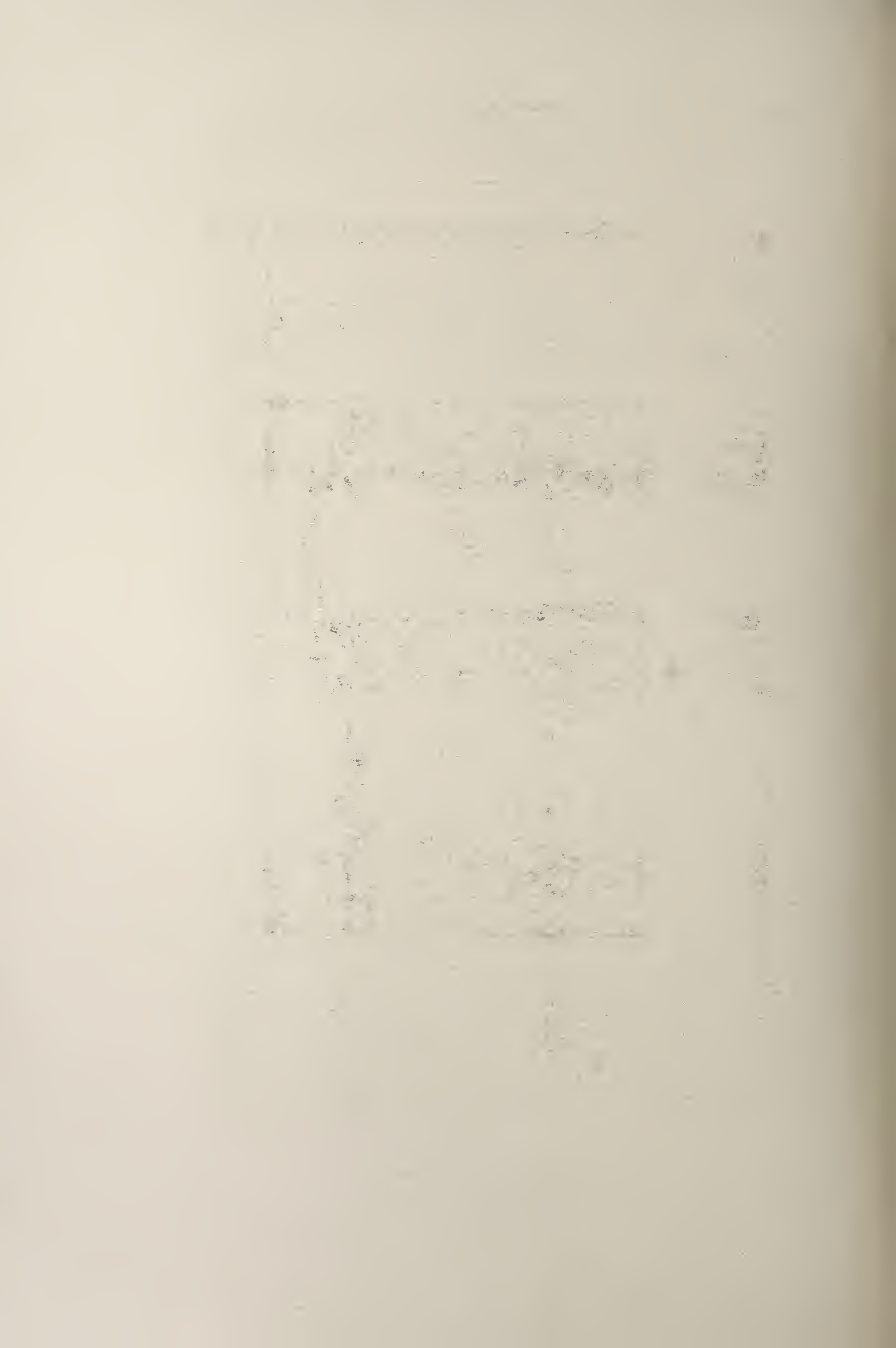




Schule Meister Wilhelms.

Kreuztragung; Grablegung (Meister der kleinen Passion).

Taf. 24. Köln, Museum.





Schule Meister Wilhelms.

Crucifixus mit Kirche und Synagoge.

Taf. 25. Aachen, Slg. Dr. Lersch.

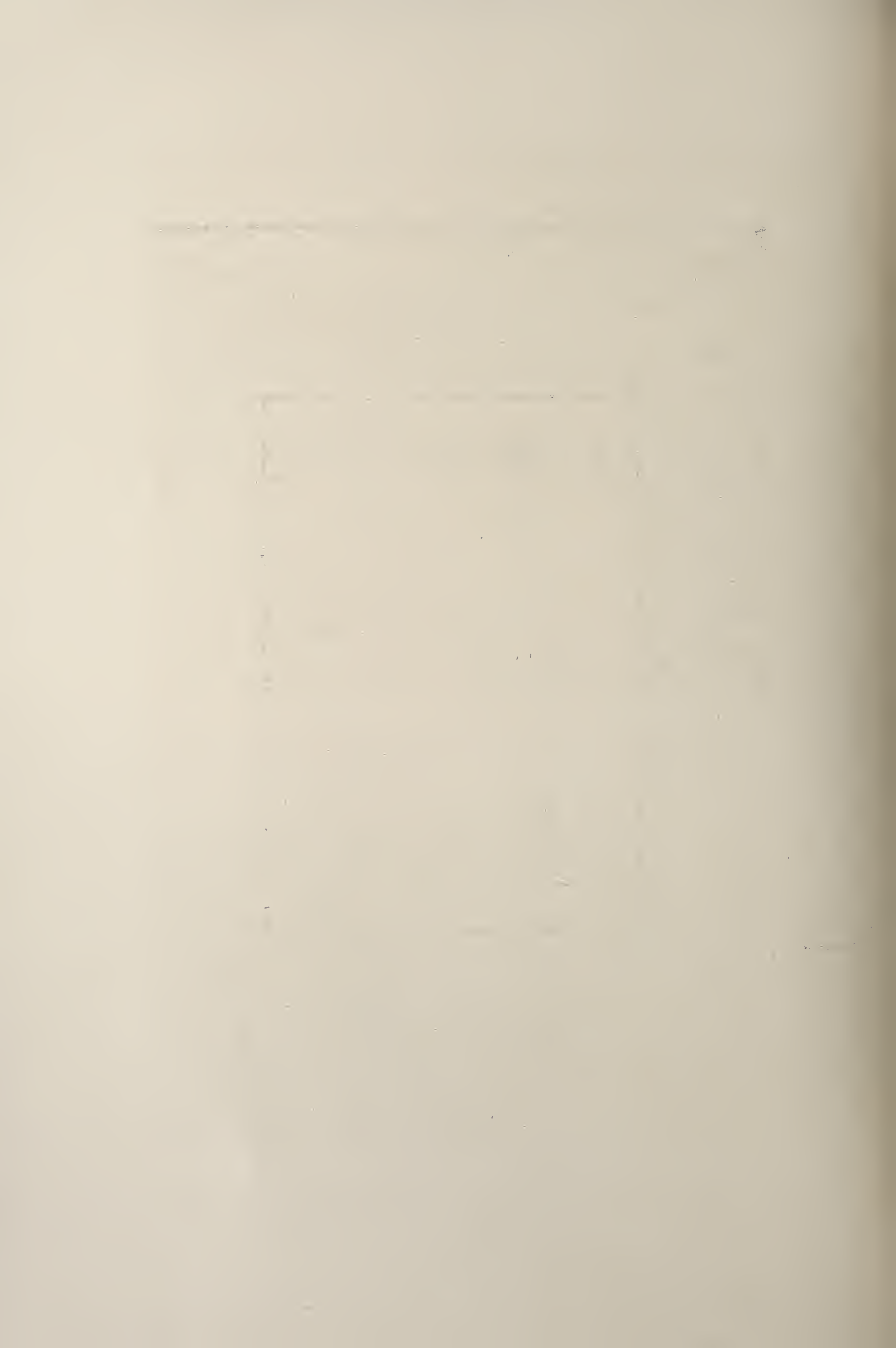




Schule Meister Wilhelms.

Kreuzigung.

Taf. 26. Köln, Museum.





Westfälischer Zeitgenosse Meister Wilhelms.

Kreuzigung.

Taf. 27. Köln, Museum.

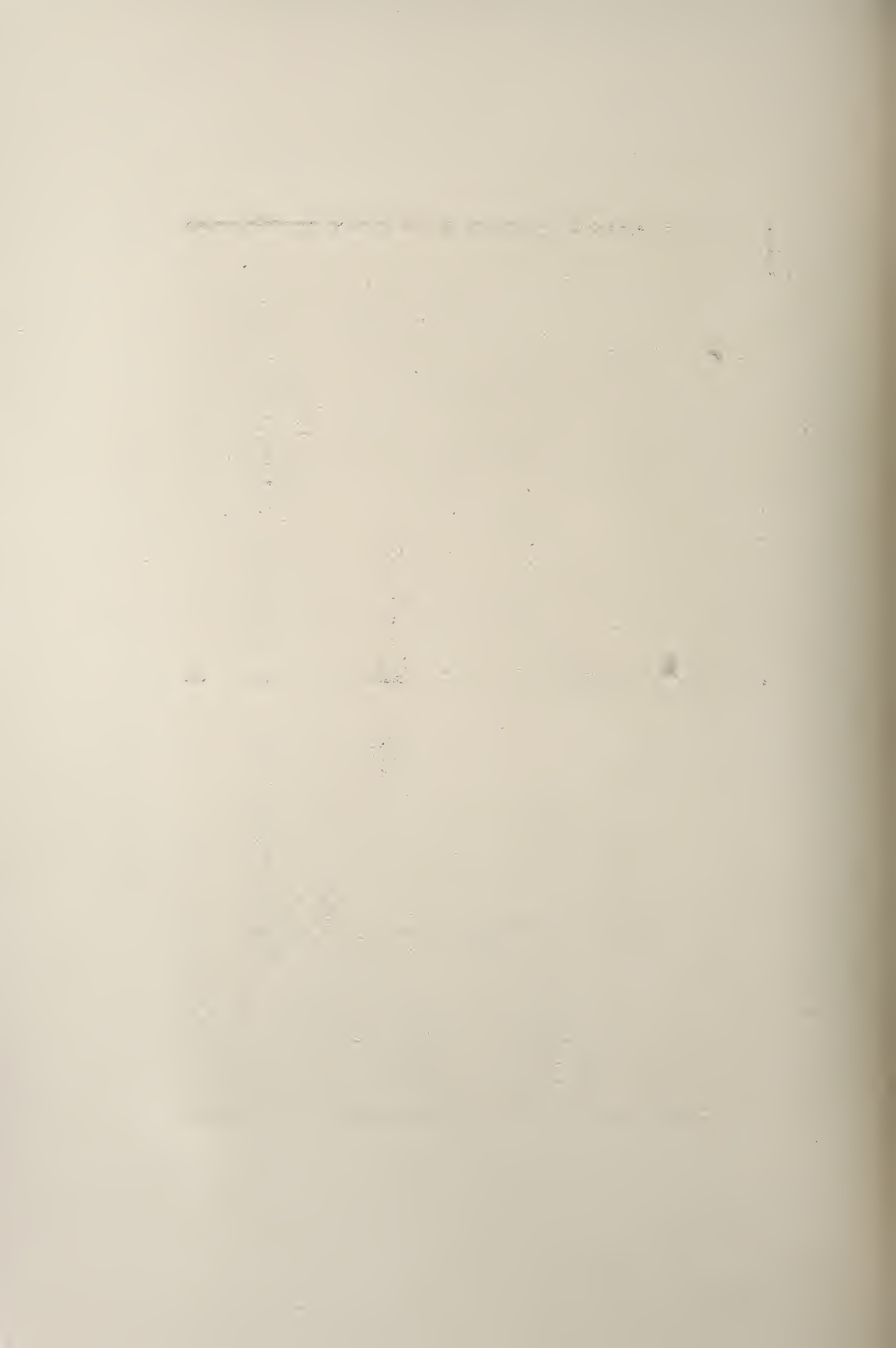


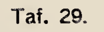


Rheinischer Maler um 1400.

Maria mit dem Kinde und Heiligen im Himmelsgarten.

 Frankfurt a. M., städtisches Museum.





Kölner Maler vom Anfang des XV. Jahrhunderts.

Kreuzigung (gestiftet von Familie Wasserfaß).

Taf. 29. Köln, Museum.



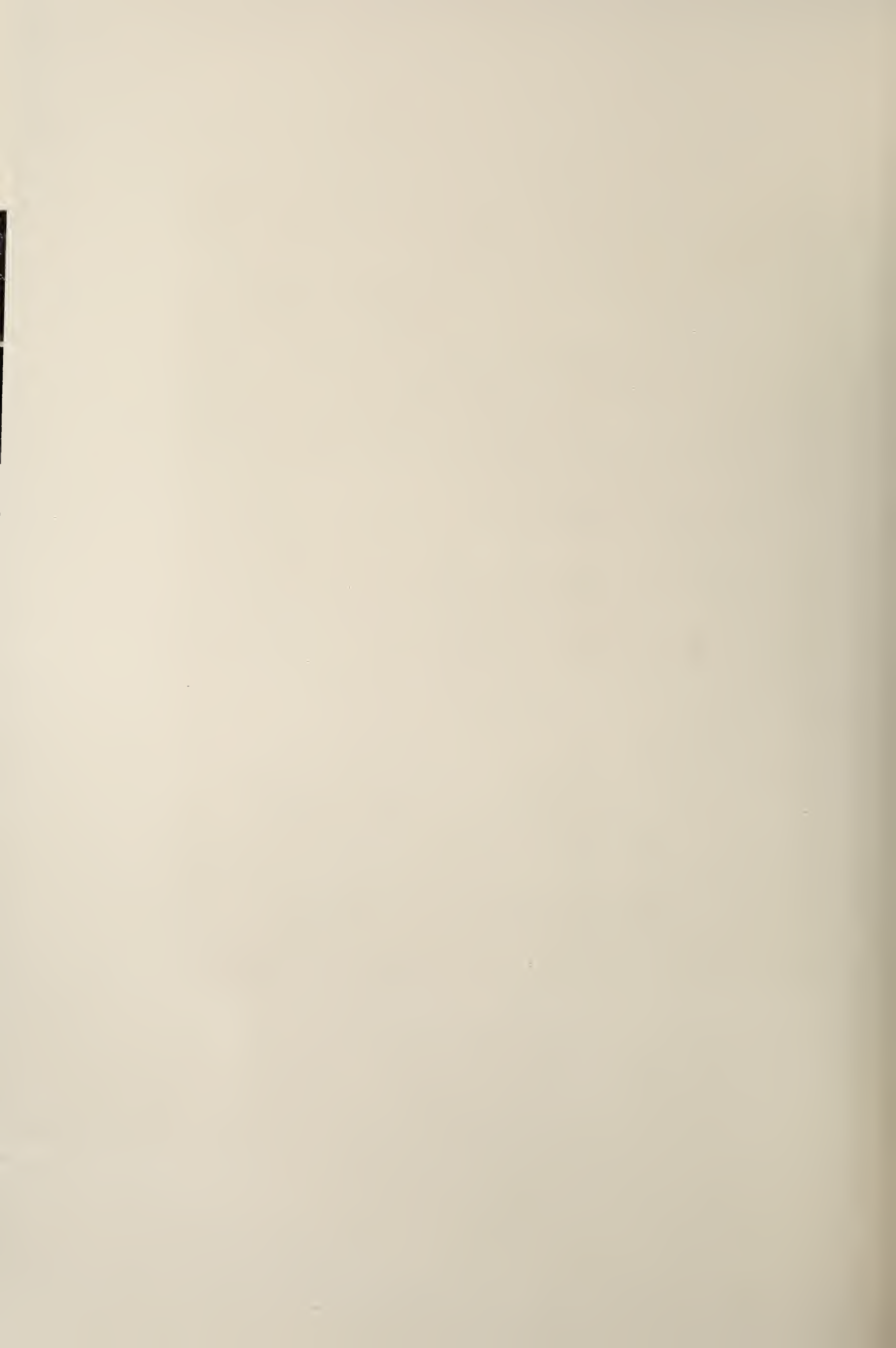
unbekannter Meister
kölnisch
Anf. 15 Jhdt
Köln, Mus.

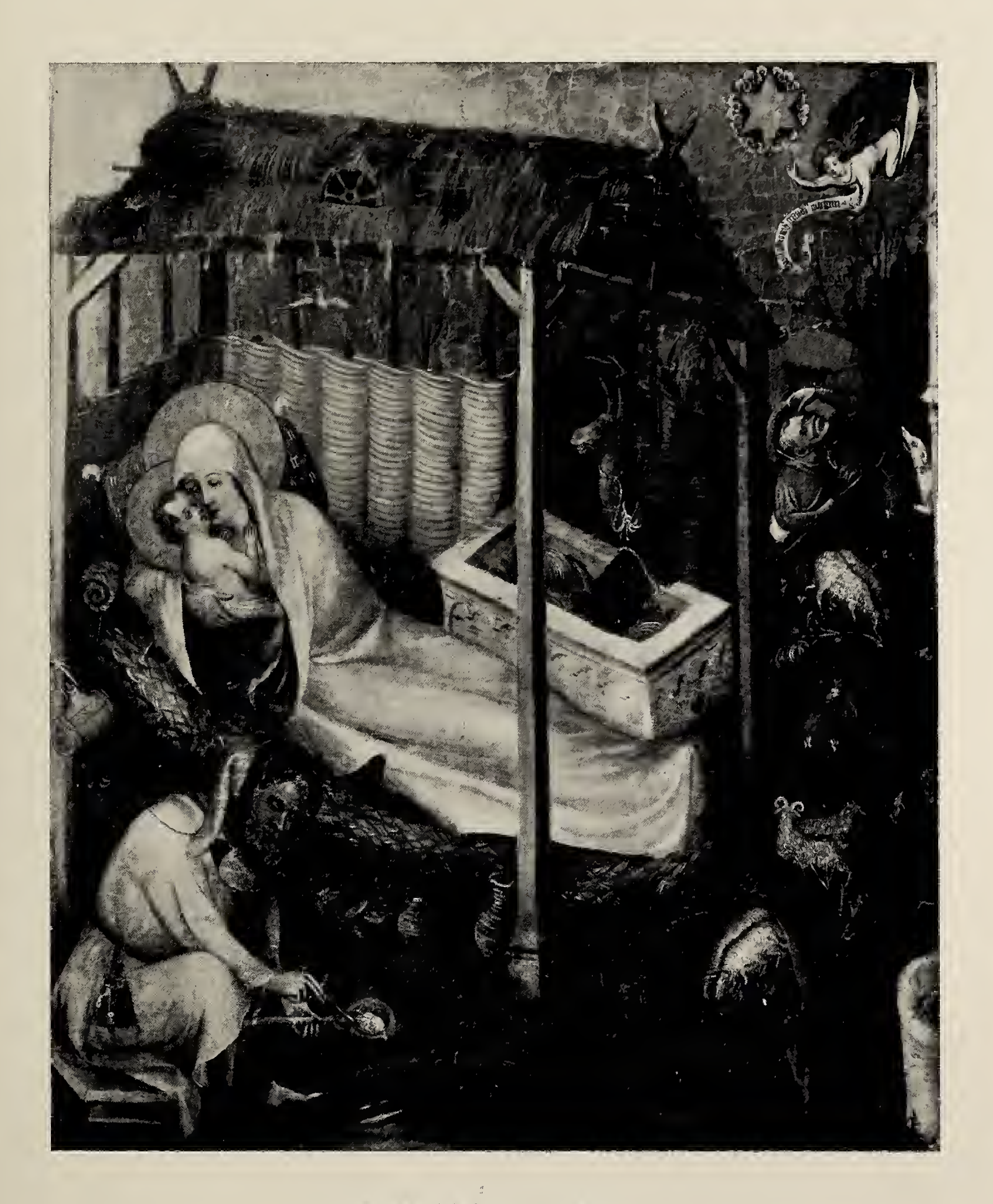


Kölner Maler um 1400.

Verkündigung.

Taf. 30. Utrecht, Erzbischöfliches Museum.

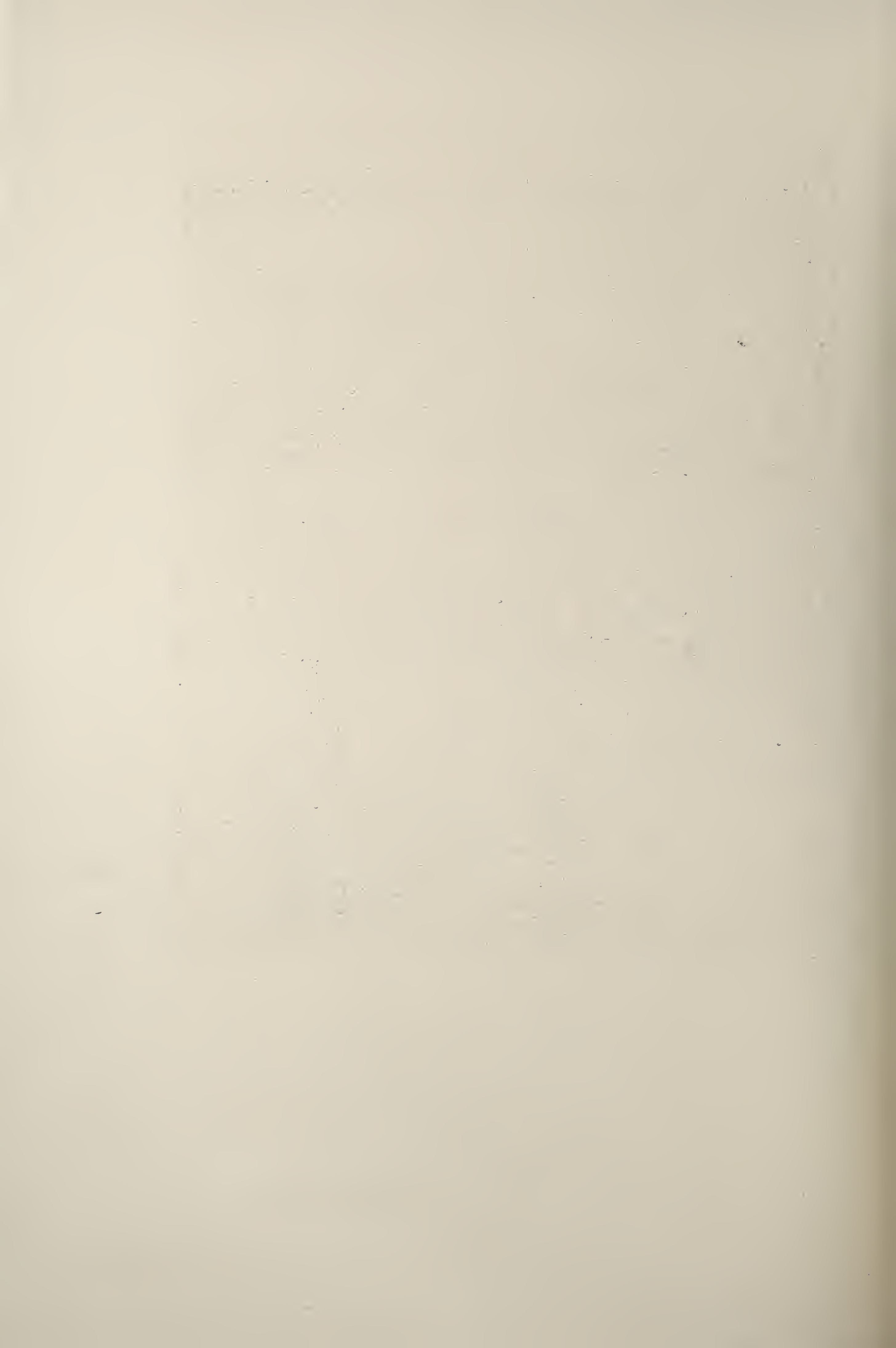




Kölner Maler um 1400.

Geburt Christi.

Taf. 31. Utrecht, Erzbischöfliches Museum.





Kölner Maler um 1400.

Anbetung der hh. drei Könige.

Taf. 32. Utrecht, Erzbischöfliches Museum.







Schule Meister Wilhelms.

Triptychon: Maria mit dem Kinde und weiblichen Heiligen;
Flügel: zwei Heilige.

Taf. 33. Berlin, Museum.





Schule Meister Wilhelms.

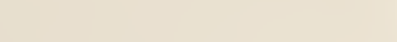
Die heilige Sippe (Meister des älteren Sippenaltars).

Taf. 34. Köln, Museum.







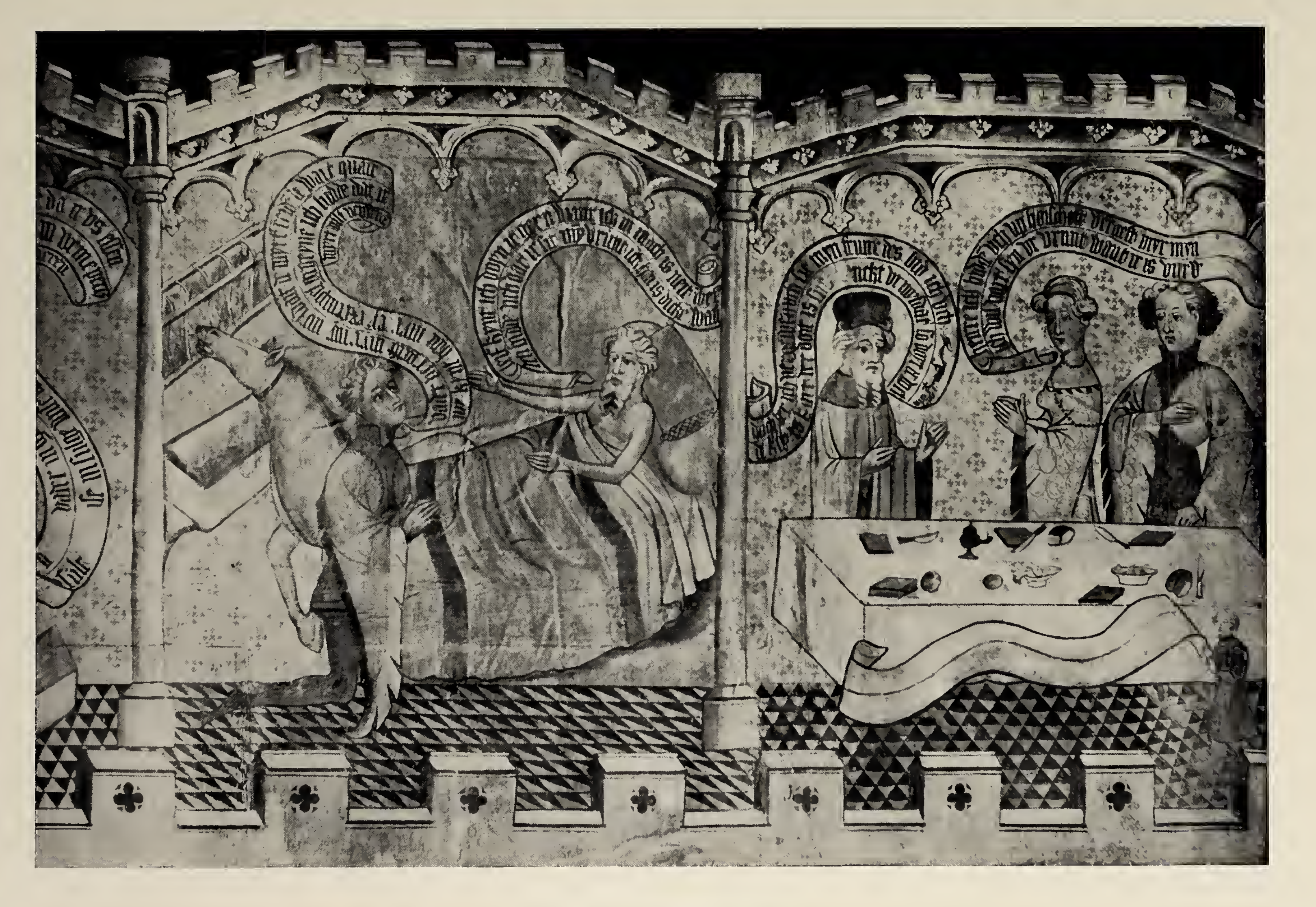


Schule Meister Wilhelms.

Zwei Darstellungen aus der Geschichte vom lieblosen Sohn.

Taf. 35. Köln, Museum.

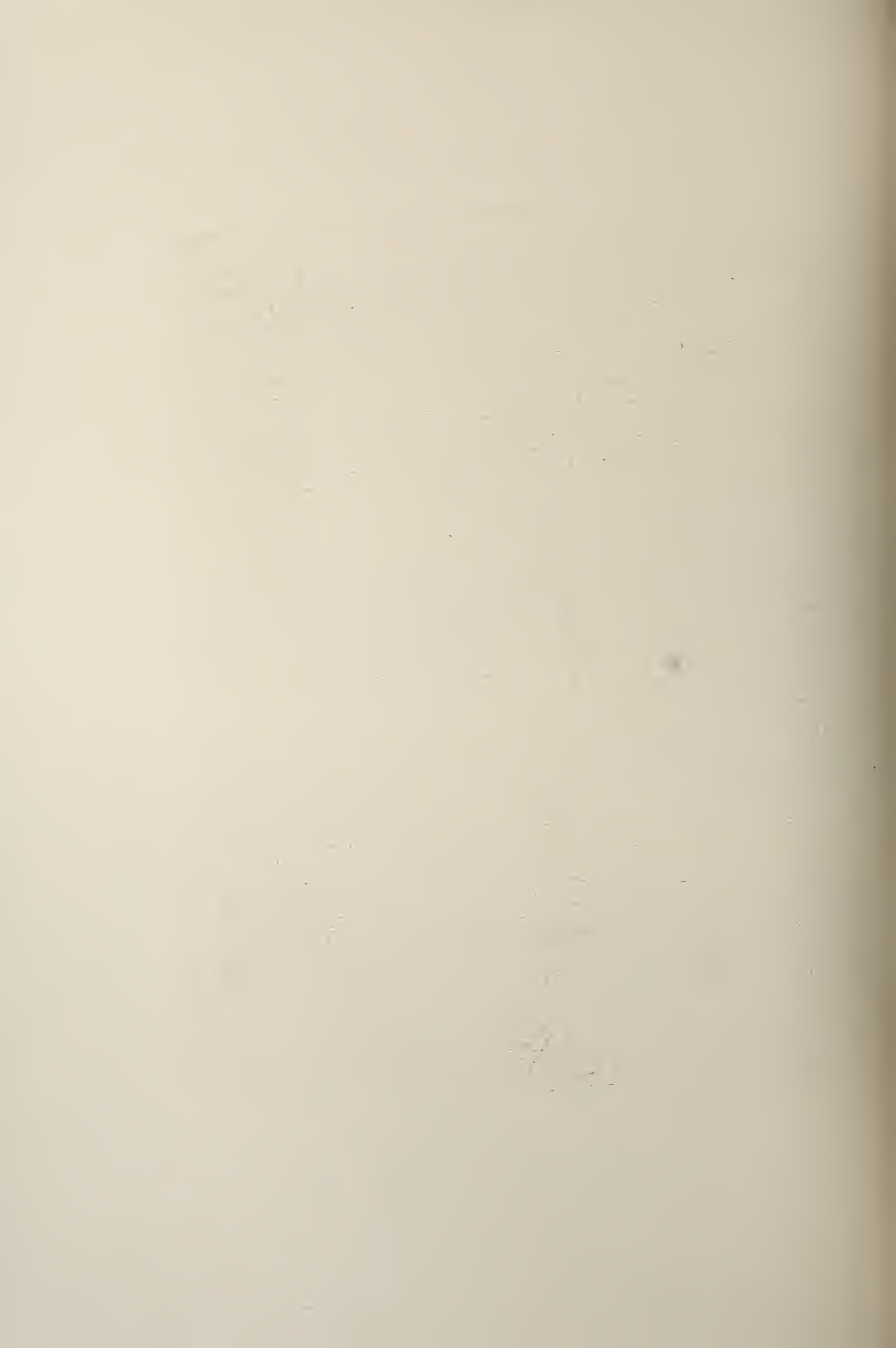




Schule Meister Wilhelms.

Zwei Darstellungen aus der Geschichte vom lieblosen Sohn.

Taf. 36. Köln, Museum.

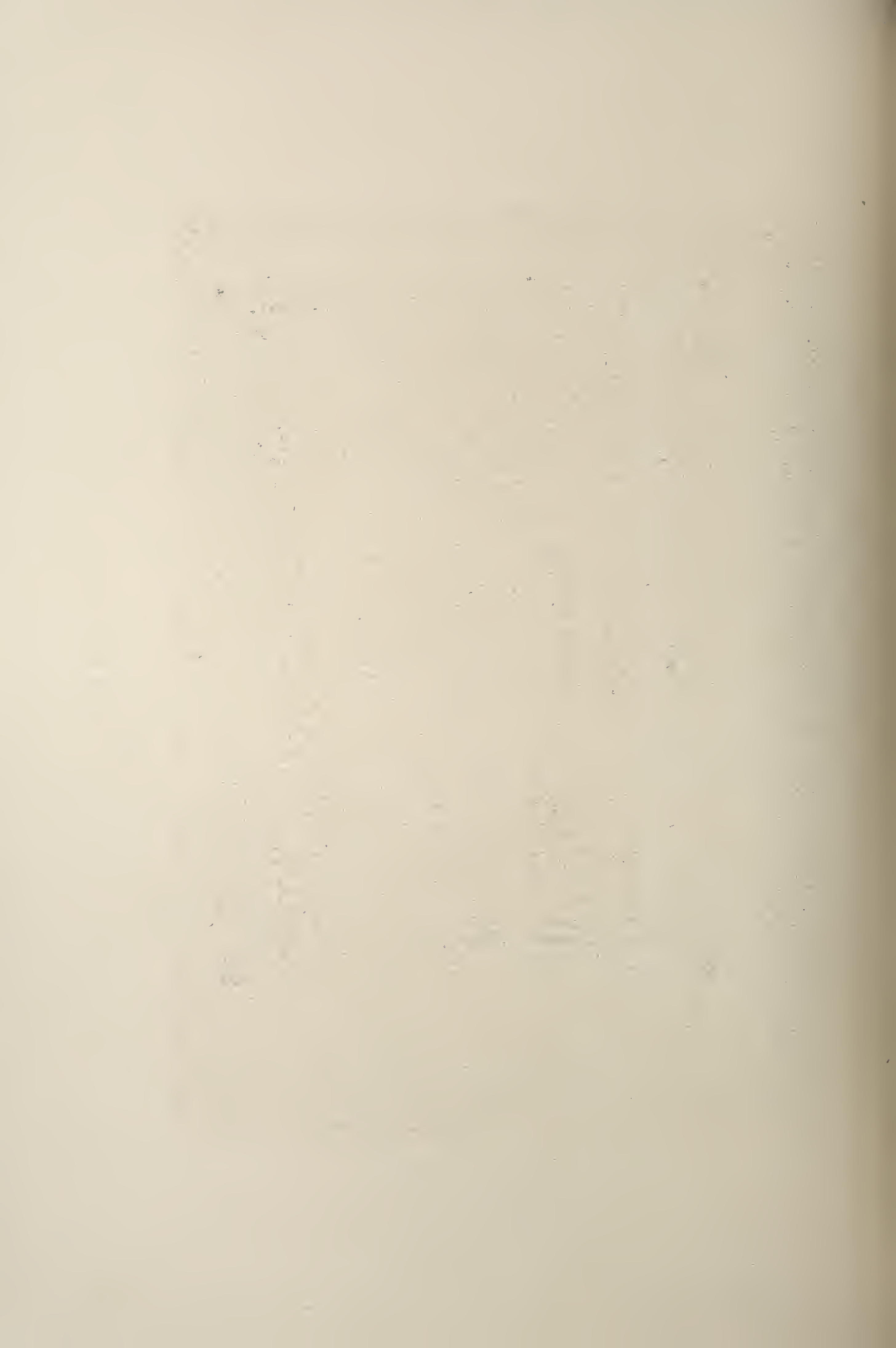




Kölner Maler vom Anfang des XV. Jahrhunderts.

Christus am Kreuze mit den hh. Maria und Severin.

Taf. 37. Köln, S. Severin (Krypta).





Stephan Lochner.

Jüngstes Gericht.

Taf. 38. Köln, Museum



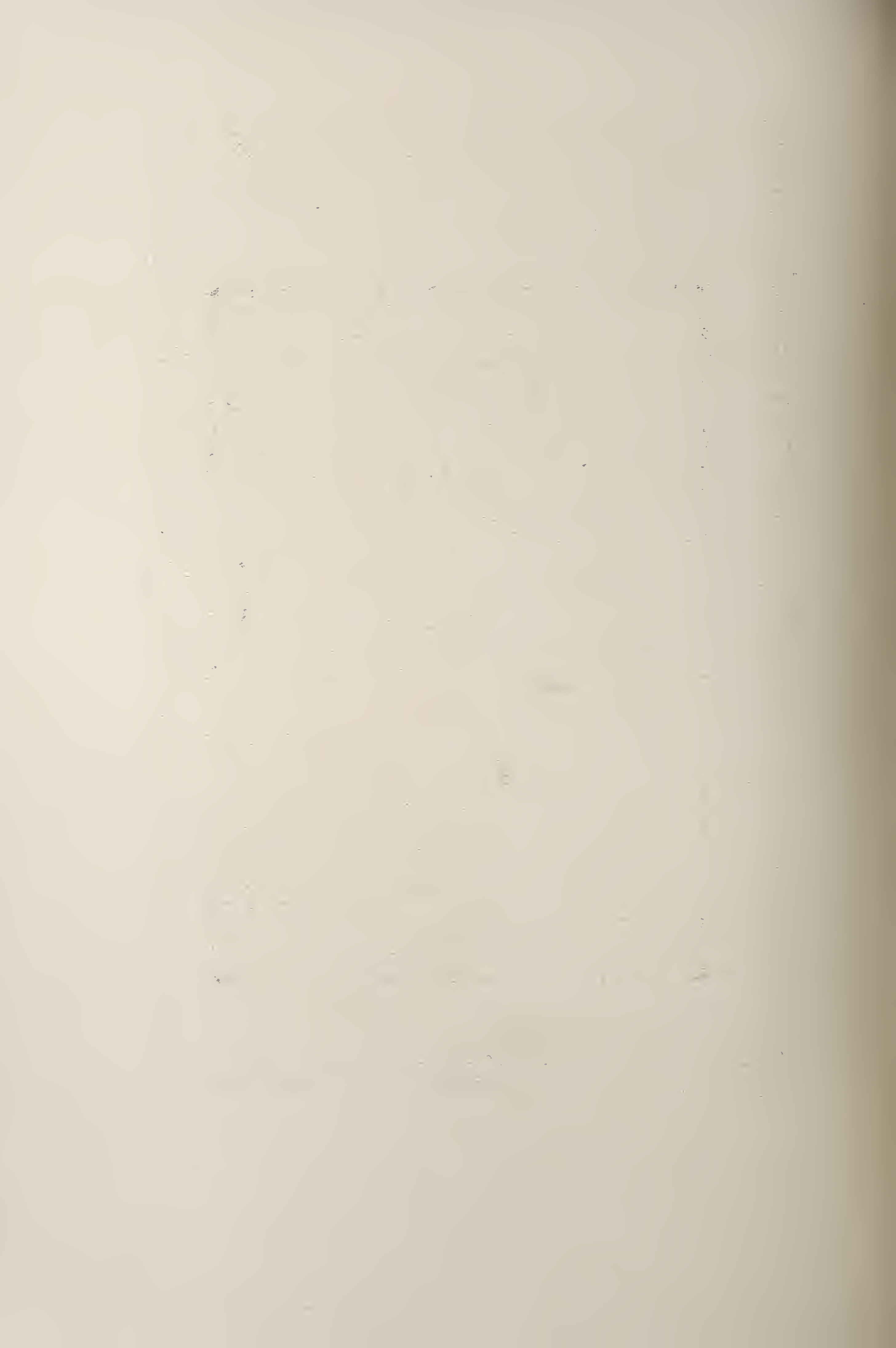


Stephan Lochner.

Martyrien der Apostel: Matthäus, Jacobus major, Petrus, Andreas.

Taf. 39. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut.

von einem Flügelaltar der St Laurentiuskirche in Köln





Stephan Lochner.

Die hh. Antonius Eremita, Cornelius und Magdalena.

Taf. 40. Triptychon. München, Pinakothek.





Stephan Lochner.

Die hh. Katharina, Hubert und Quirinus.

Taf. 41. München, Pinakothek.





Stephan Lochner.

Maria mit dem Kinde und Stifterin.

Taf. 42. Köln, Erzbischöfliches Museum





Stephan Lochner.

Anbetung des Kindes.

Taf. 43. Godesberg, Slg. Karl v. d. Heydt.





Schule Stephan Lochners.

Grablegung (vom Heisterbacher Altar).

Taf. 44. Köln, Museum.

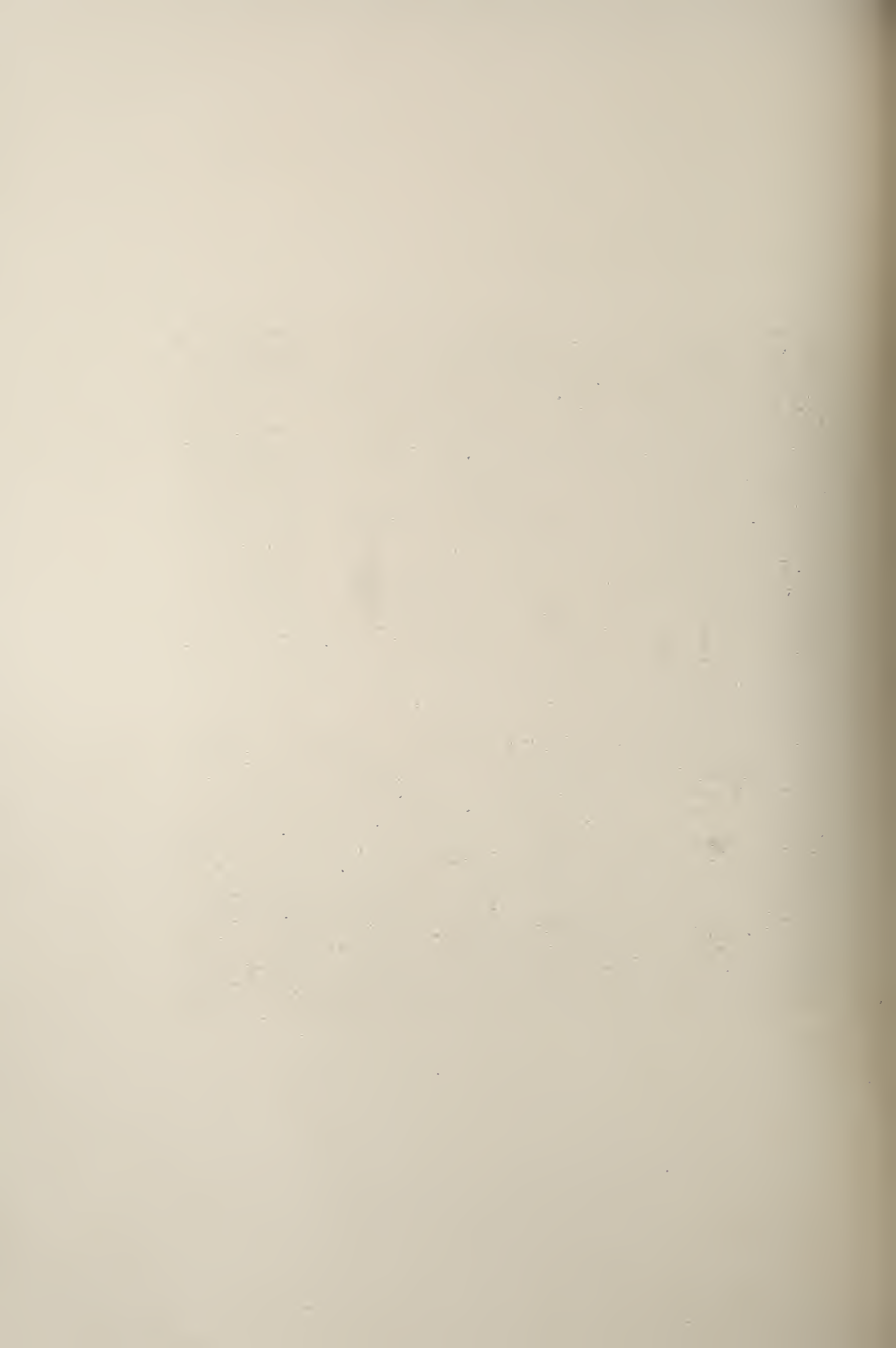




Stephan Lochner.

Anbetung der hh. drei Könige.

Taf. 45. Köln, Dom. (Taf. 45—47 Triptychon.)







Stephan Lochner.

H. Ursula mit ihren Jungfrauen; h. Gereon mit der thebaischen Legion.

Taf. 46. Köln, Dom. (Taf. 45—47 Triptychon.)






Stephan Lochner.

Verkündigung

Taf. 47. Köln, Dom. (Taf. 45—47 Triptychon.)





Stephan Lochner.

Christus am Kreuze, Maria und Heilige.

Taf. 48. Nürnberg, Germanisches Museum.

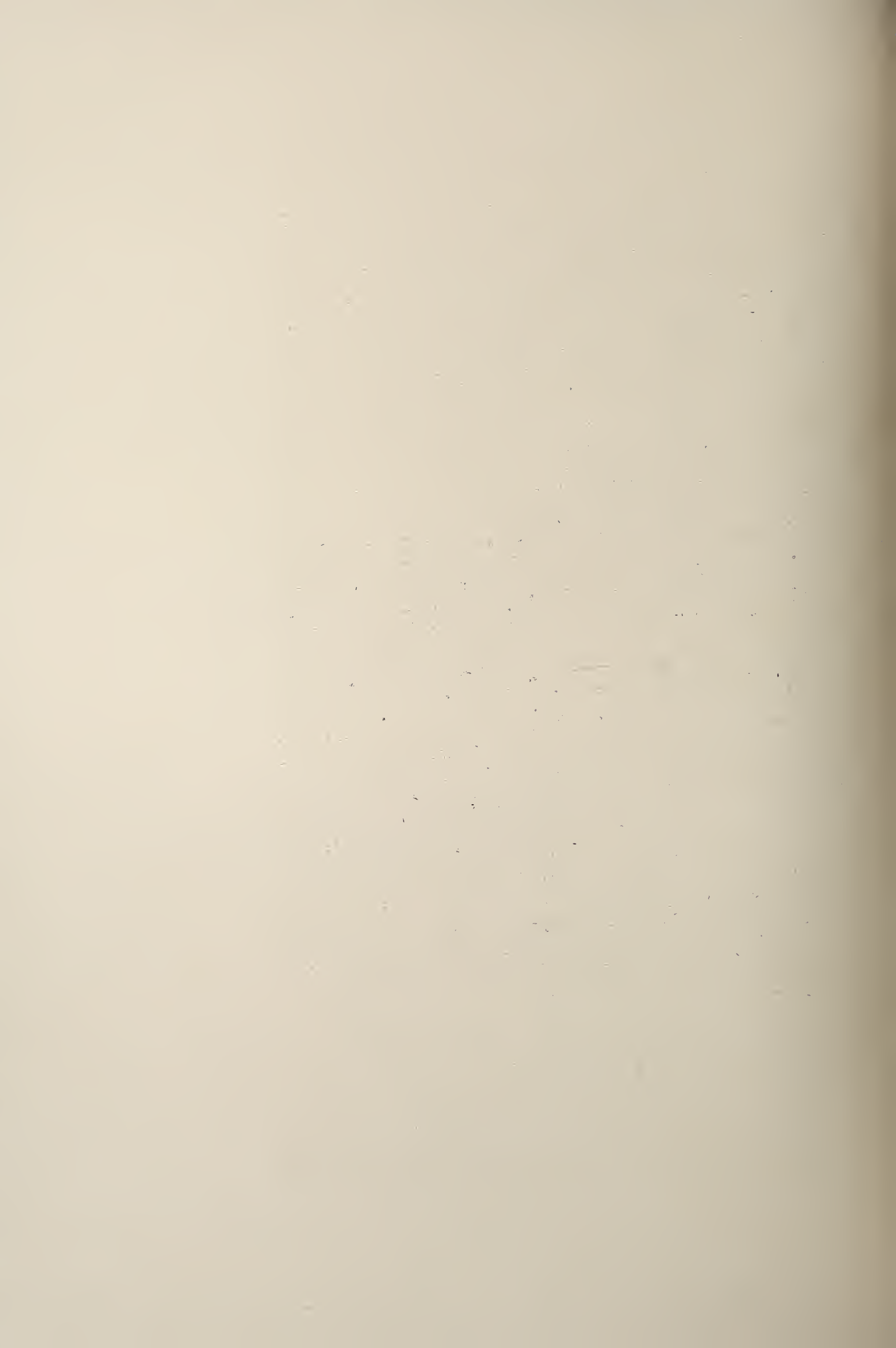




Stephan Lochner.

Maria mit dem Kinde in der Rosenlaube.

Taf. 49. Köln, Museum.





Schule Stephan Lochners.

Aus der Ursulalegende: Abfahrt von Mainz; Vorüberfahrt bei Ehrenbreitstein.

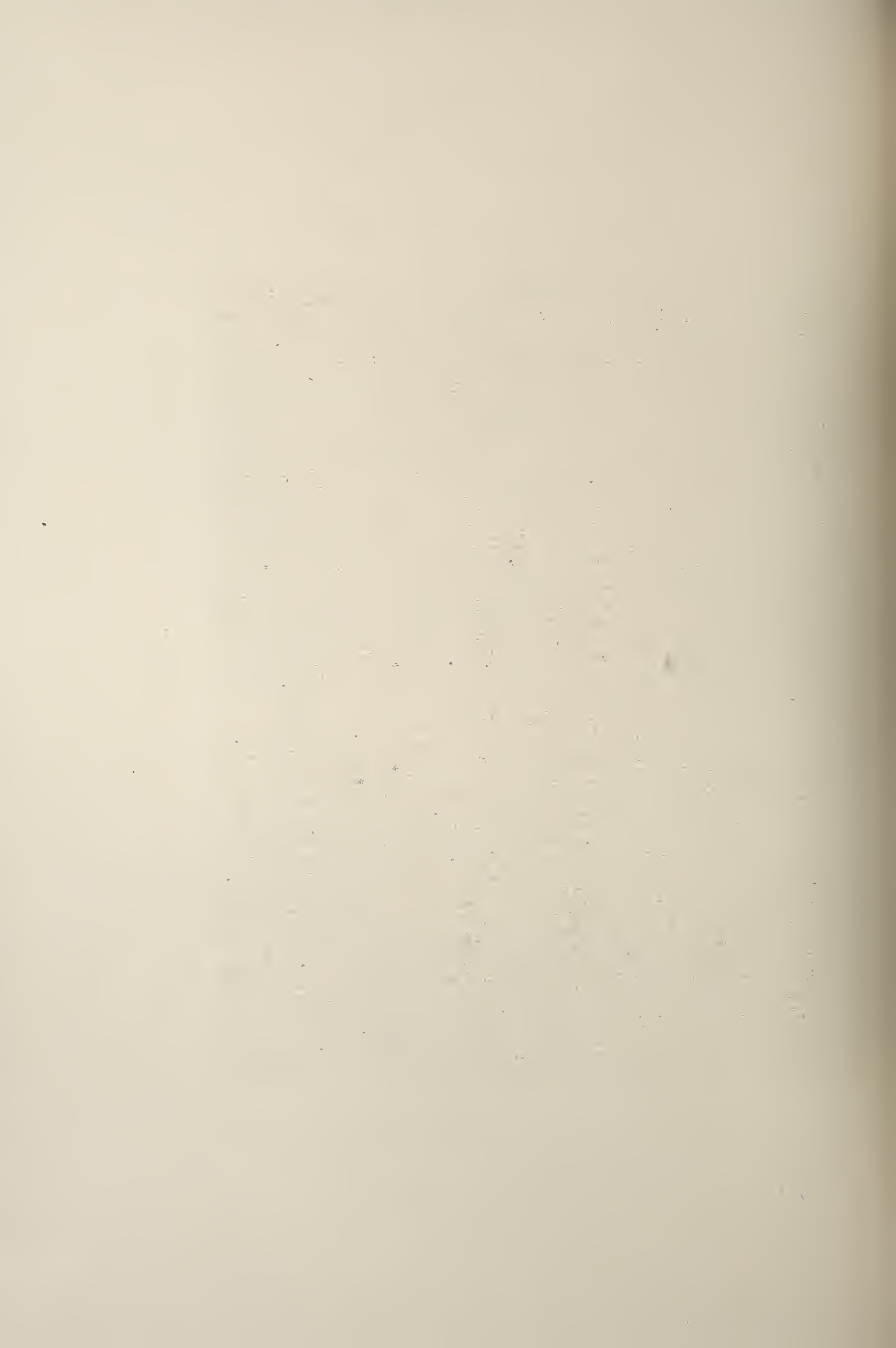
Taf. 51. Köln, S. Ursula.

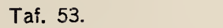


Kölner Maler aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts.

Vier Darstellungen aus der Legende des h. Georg.

Taf. 52. Köln, Museum.





Meister der Verherrlichung Mariae.

Verherrlichung Mariae.

Taf. 53. Köln, Museum.

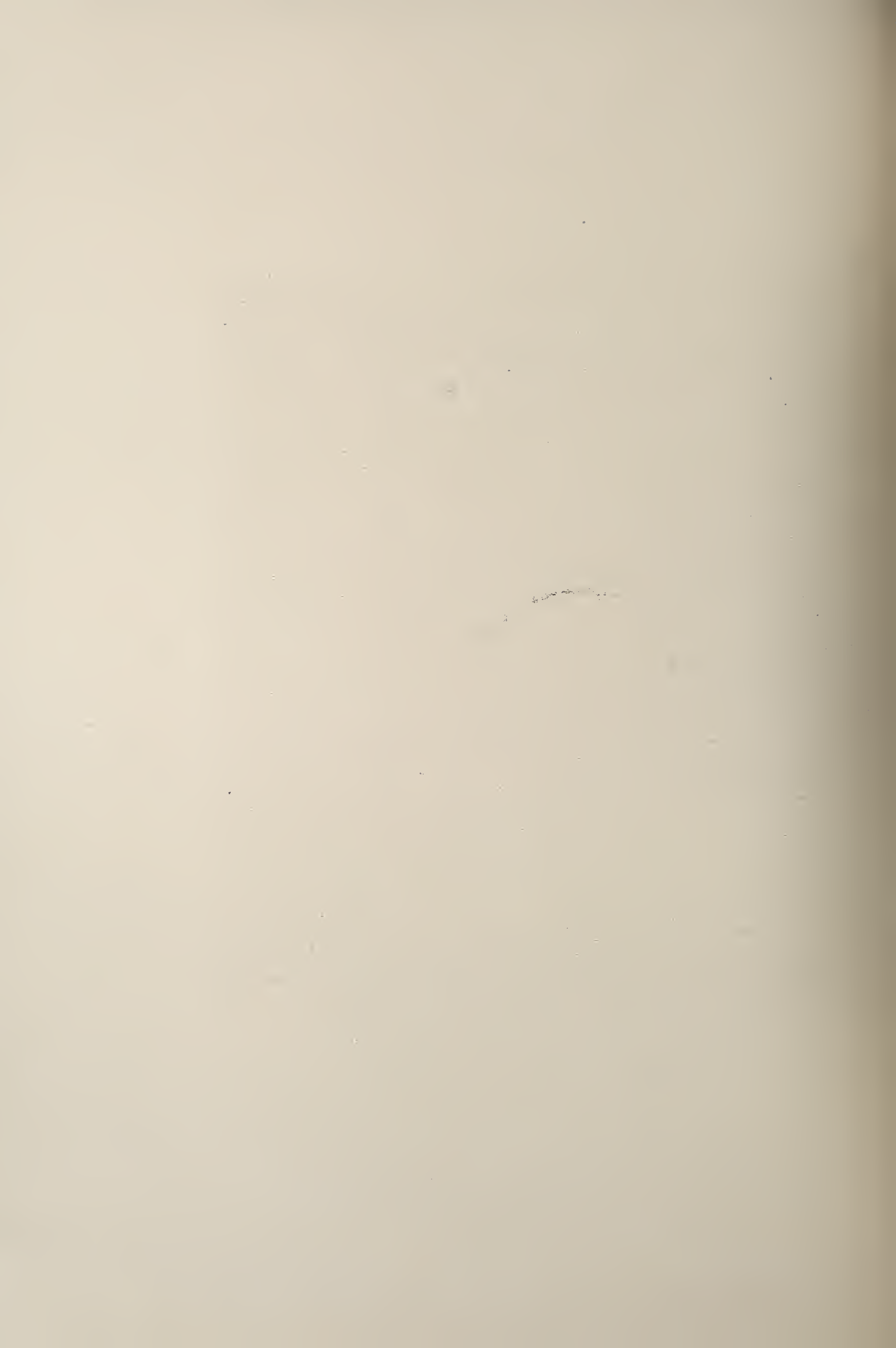


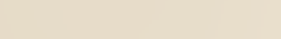


Meister der Verherrlichung Mariae.

Anbetung des Christkindes.

Taf. 54. Berlin, Museum.

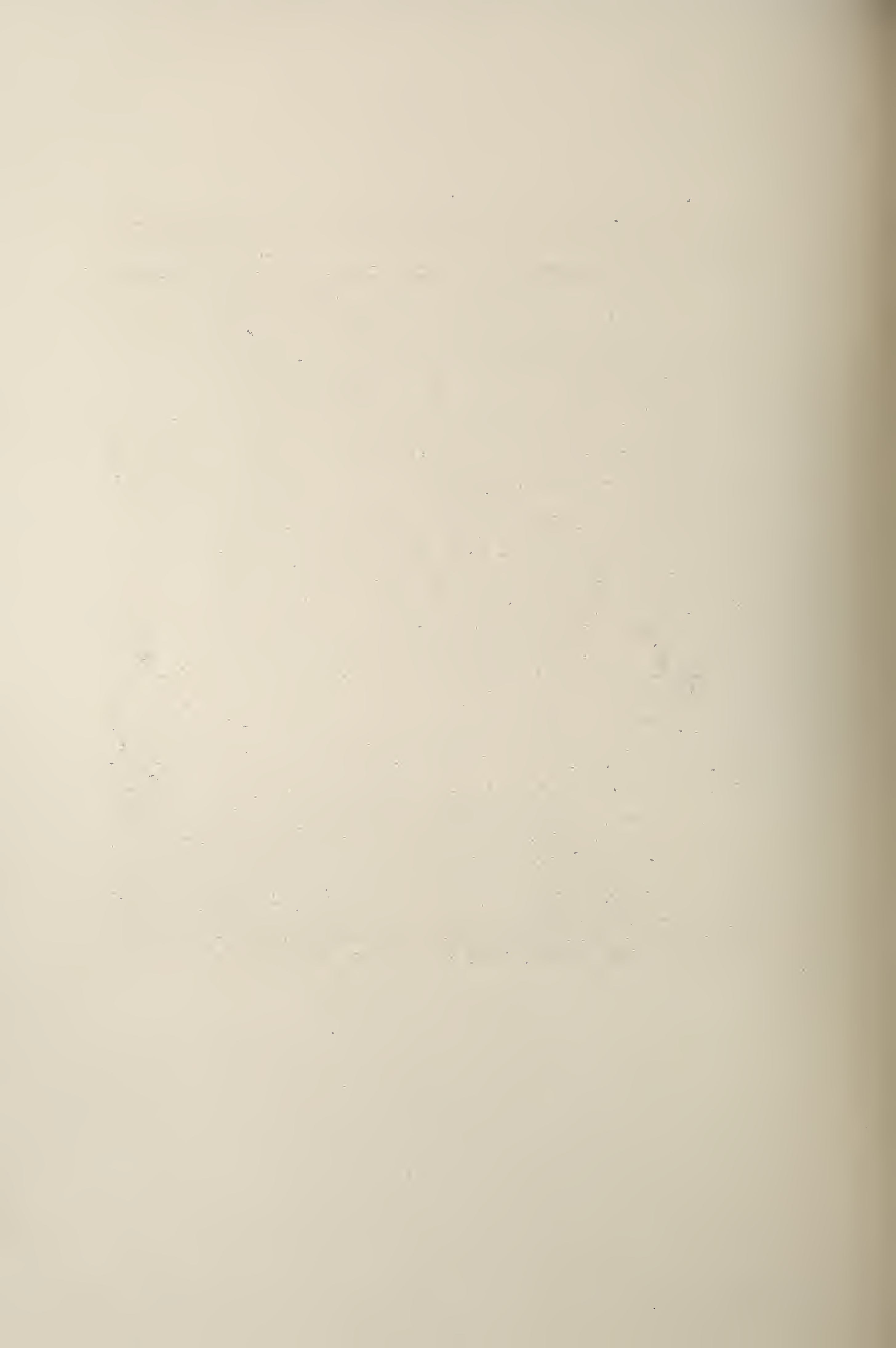




Meister der Verherrlichung Mariae.

Die hh. Christoph, Gereon, Petrus, Maria und Anna mit dem Kinde.

 Köln, Museum.

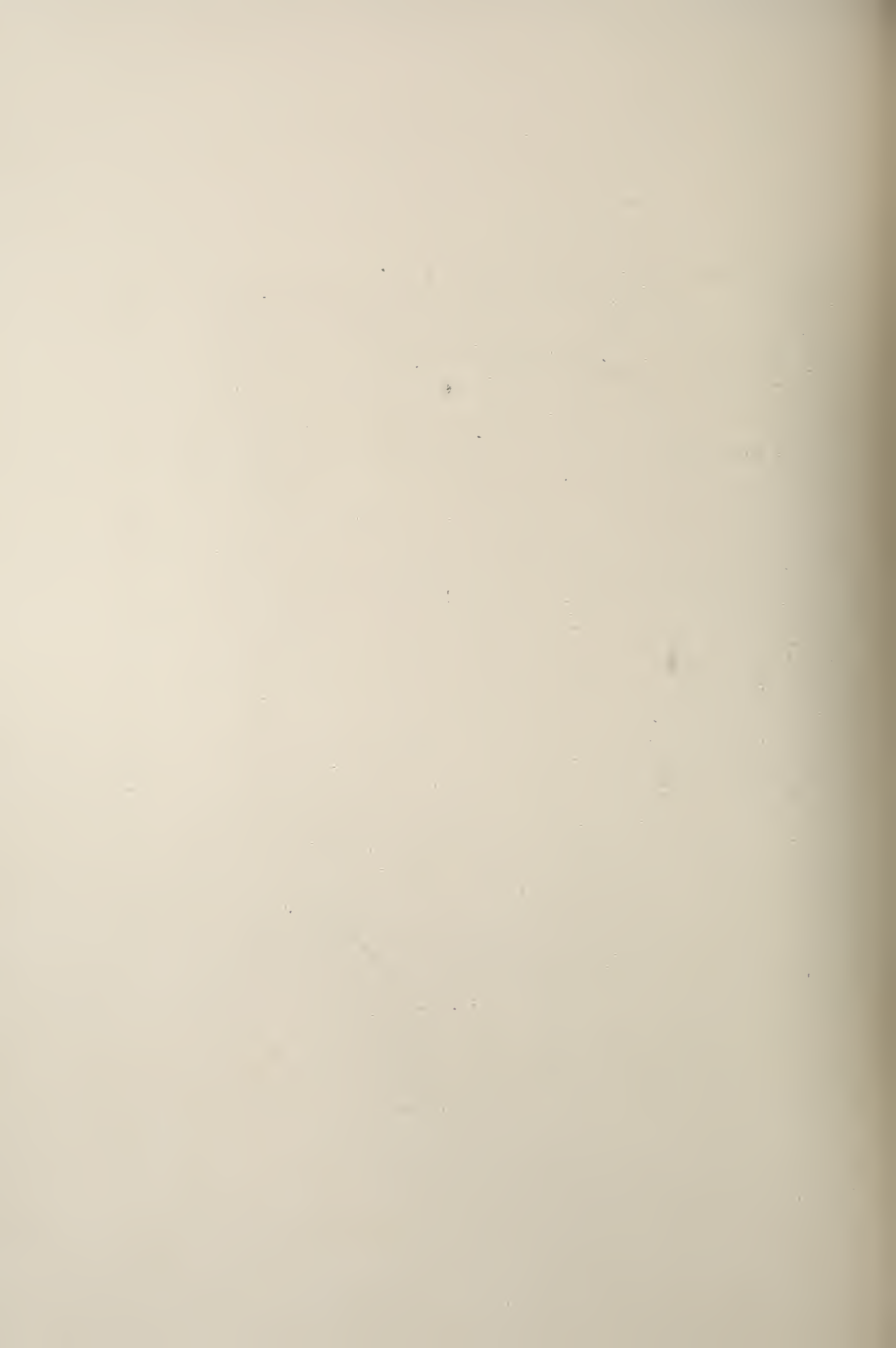


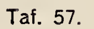


Meister des Marienlebens.

Christus am Kreuze mit den hh. Maia, Johannes und Maria Magdalena.

Taf. 56. Köln, Museum.



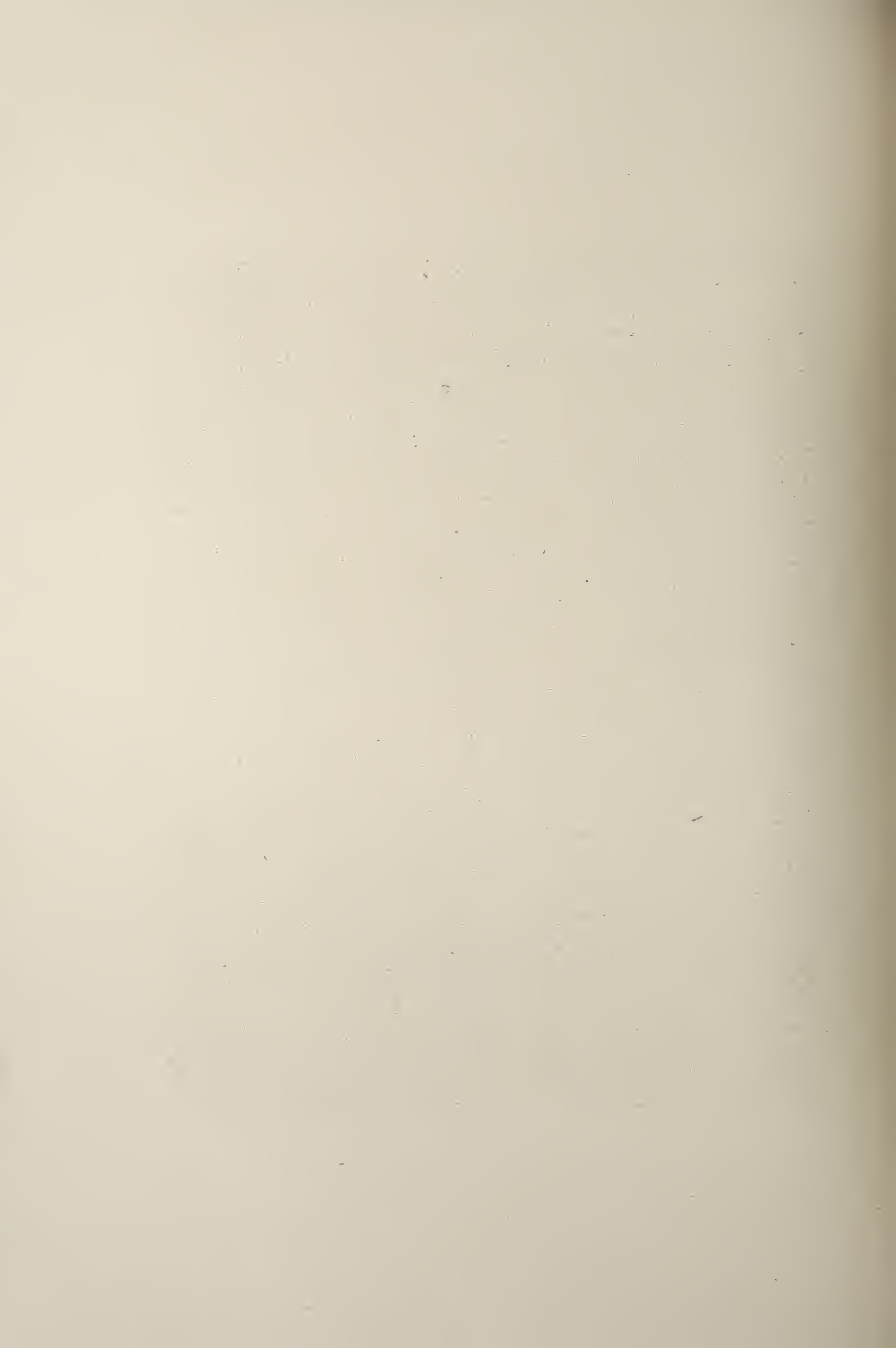


Meister des Marienlebens.

Geburt Mariae.

Taf. 57.

München, Pinakothek.





Meister des Marienlebens.

Heimsuchung Mariae.

Taf. 58

München, Pinakothek.



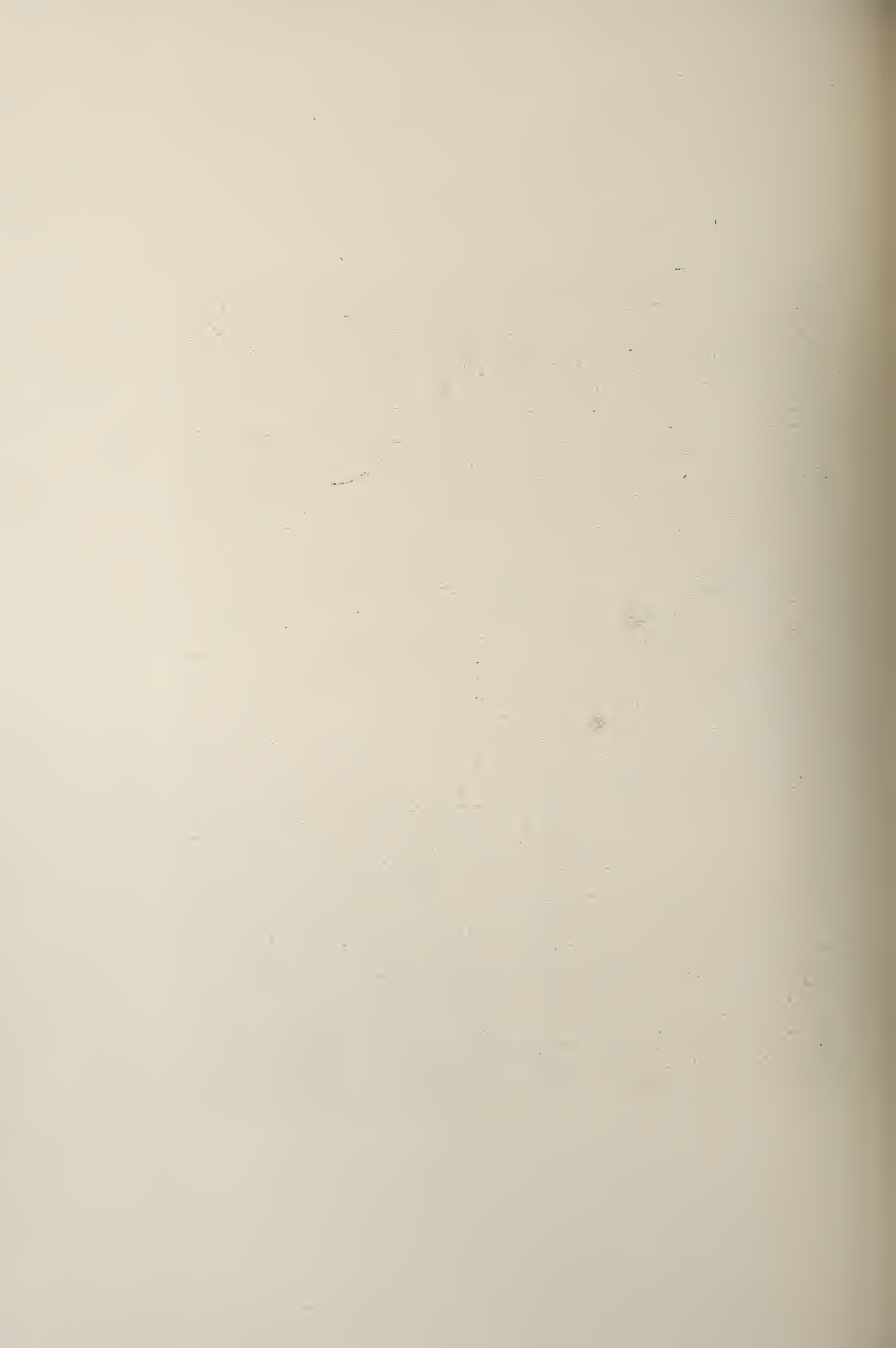


Meister des Marienlebens.

Darstellung im Tempel.

Taf. 59.

London, National Gallery.





Meister des Marienlebens.

Kreuzigung.

Taf. 60. Cues, Hospital. (Taf. 60 u. 61 Triptychon.)



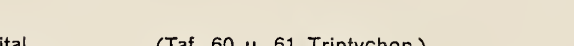






Meister des Marienlebens.

Dornenkrönung, Grablegung.





Taf. 61. Cues, Hospital. (Taf. 60 u. 61 Triptychon.)





Meister des Marienlebens.

Maria mit dem Kinde und dem h. Bernhard.

Taf. 62. Köln, Museum.

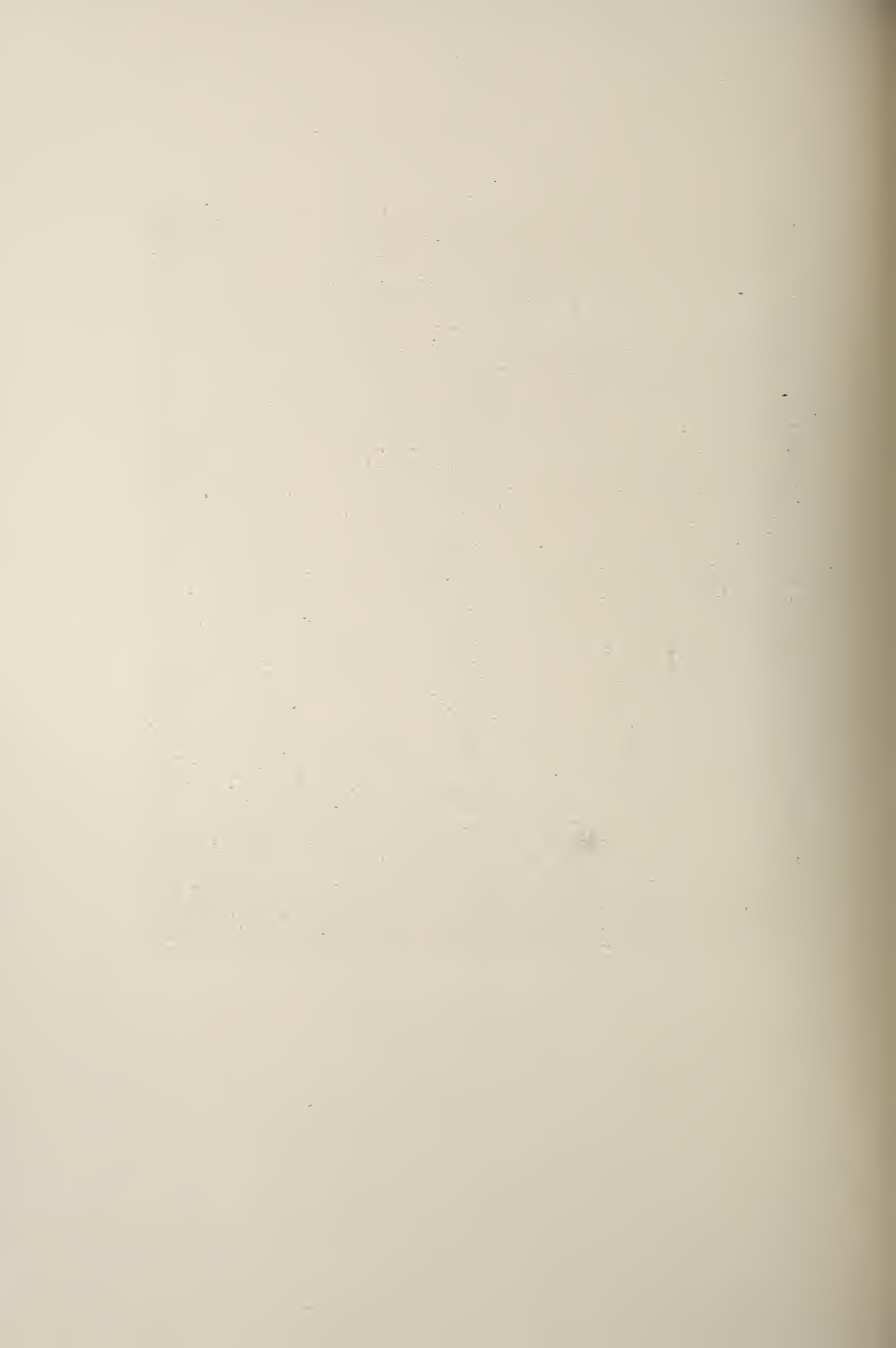




Meister des Marienlebens.

Maria mit dem Kinde, weiblichen Heiligen und Stifterfamilie.

Taf. 63. Berlin, Museum.

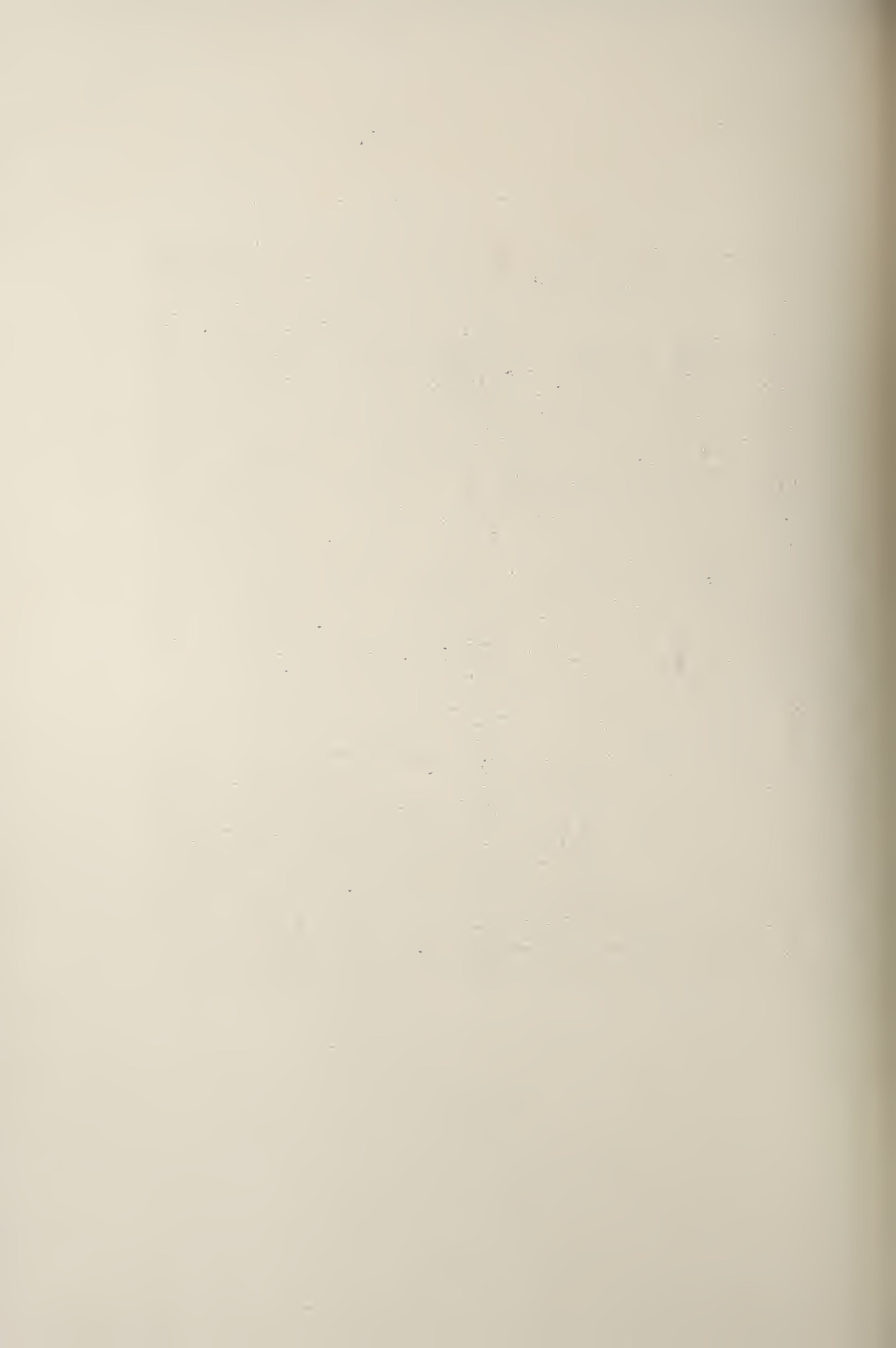




Meister des Marienlebens.

Tempelgang Mariae.

Taf. 64. Nürnberg, Germanisches Museum.





Meister des Marienlebens.

Tod Mariae.

Taf. 65. Nürnberg, Germanisches Museum.





Meister des Marienlebens.

Anbetung der hh. drei Könige.

Taf. 66.

Nürnberg, Germanisches Museum.





Meister des Marienlebens.

Beweinung Christi.

Taf. 67.

Köln, Museum.





Meister der Lyversbergischen Passion.

Gefangennahme Christi.

Taf. 68. Köln, Museum.





Meister der Lyversbergischen Passion.

Kreuzabnahme.

Taf 69. Köln, Museum.





Meister der heiligen Sippe.

Kreuzigung.

Taf. 70. Brüssel, Museum.





Meister der heiligen Sippe.

Verherrlichung Mariae nebst Heiligen und Stifterfamilie.

Taf. 71. z. Zt. München, Slg. Carstanjen.

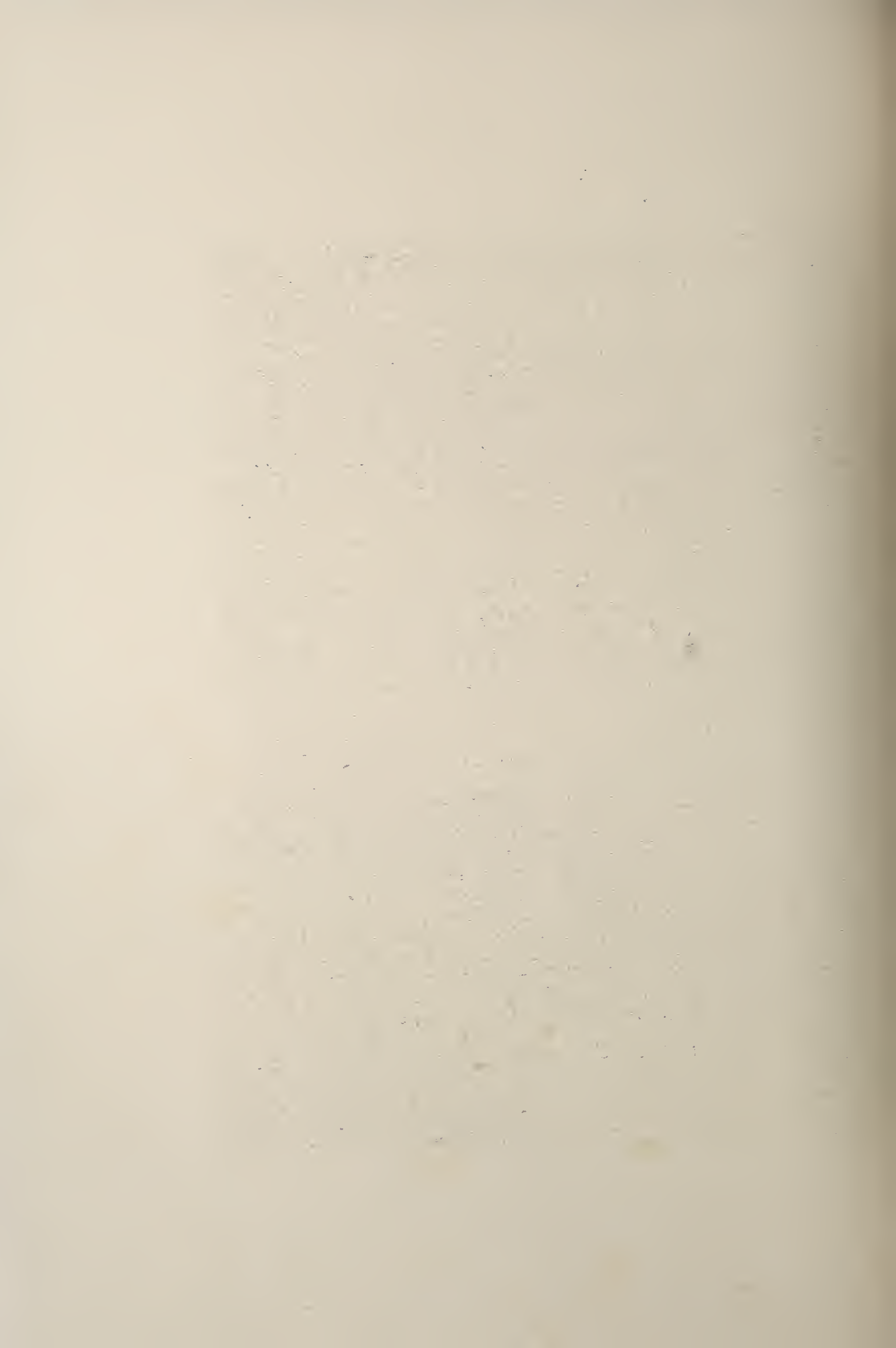




Meister der heiligen Sippe.

Maria und Christus als Fürbitter vor Gottvater.

Taf. 72. Nürnberg, Germanisches Museum.





Meister der heiligen Sippe.

Martyrium des h. Sebastian (Mittelbild).

Taf. 73. Köln, Museum. (Taf. 73—75 Triptychon.)







Meister der heiligen Sippe.

Drei männliche und drei weibliche Heilige (Innenbilder der Flügel).

Taf. 74. Köln, Museum. (Taf. 73—75 Triptychon.)







Meister der heiligen Sippe.

Geißelung und Predigt des h. Sebastian (Außenseiten der Flügel).

Taf. 75. Köln, Museum. (Taf. 73—75 Triptychon.)

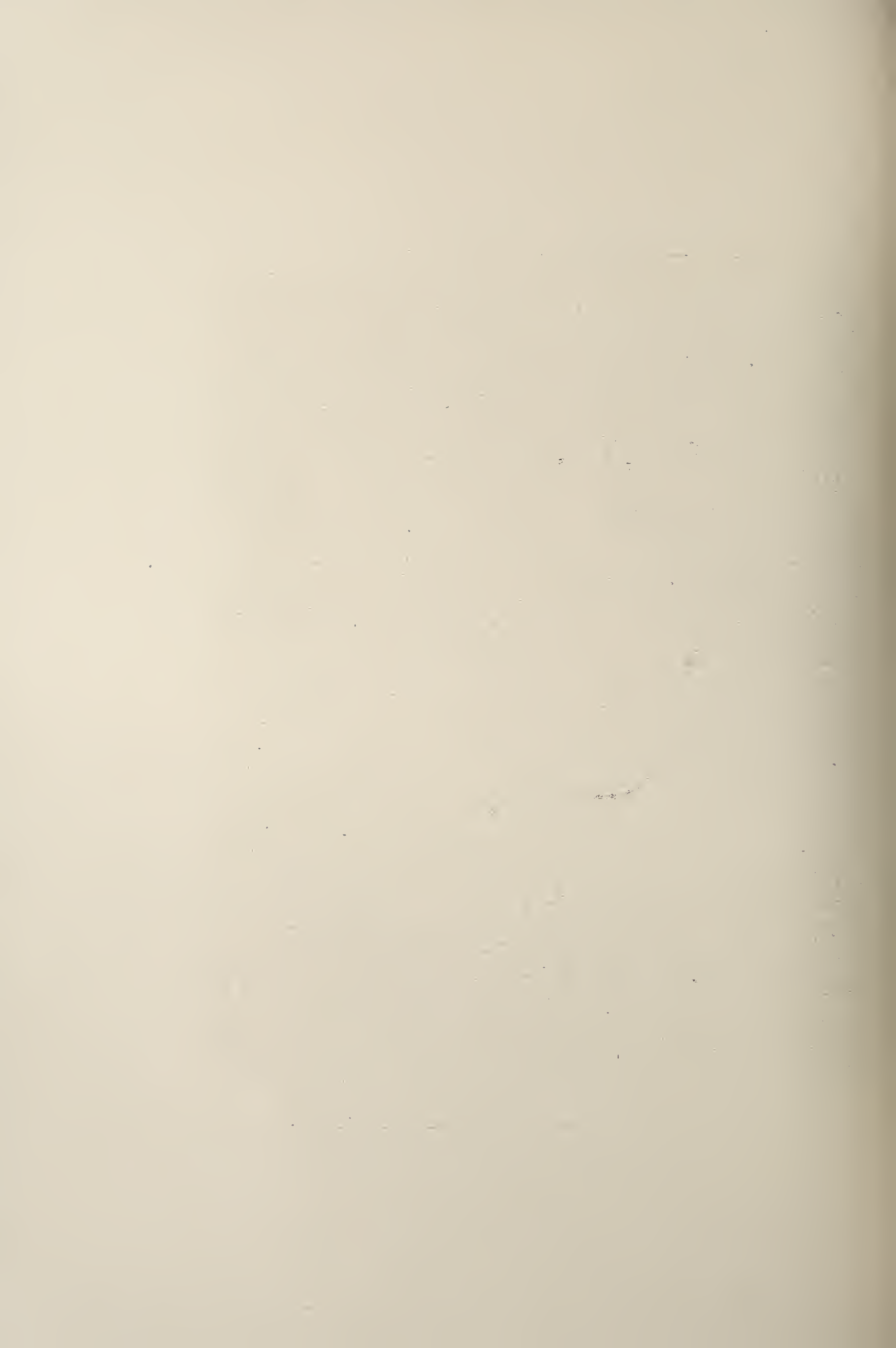




Meister der heiligen Sippe.

Die heilige Sippe nebst den hh. Katharina und Barbara (Mittelbild).

Taf. 76. Köln, Museum. (Taf. 76—78 Triptychon.)

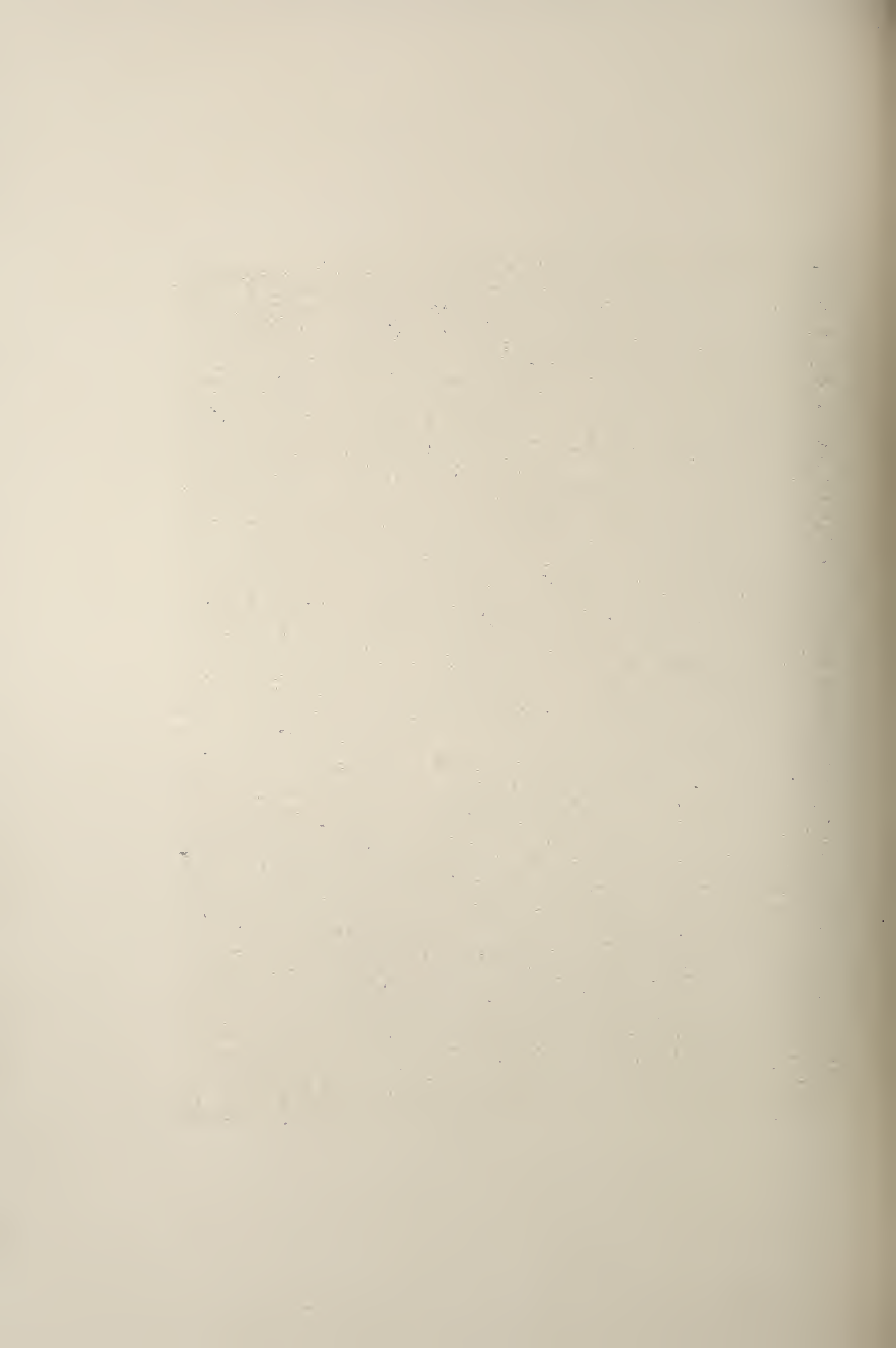





Meister der heiligen Sippe.

Zwei Bilder mit je zwei Heiligen und Stifter (Flügel, Innenseite)

Taf. 77. Köln, Museum (Taf. 76—78 Triptychon)



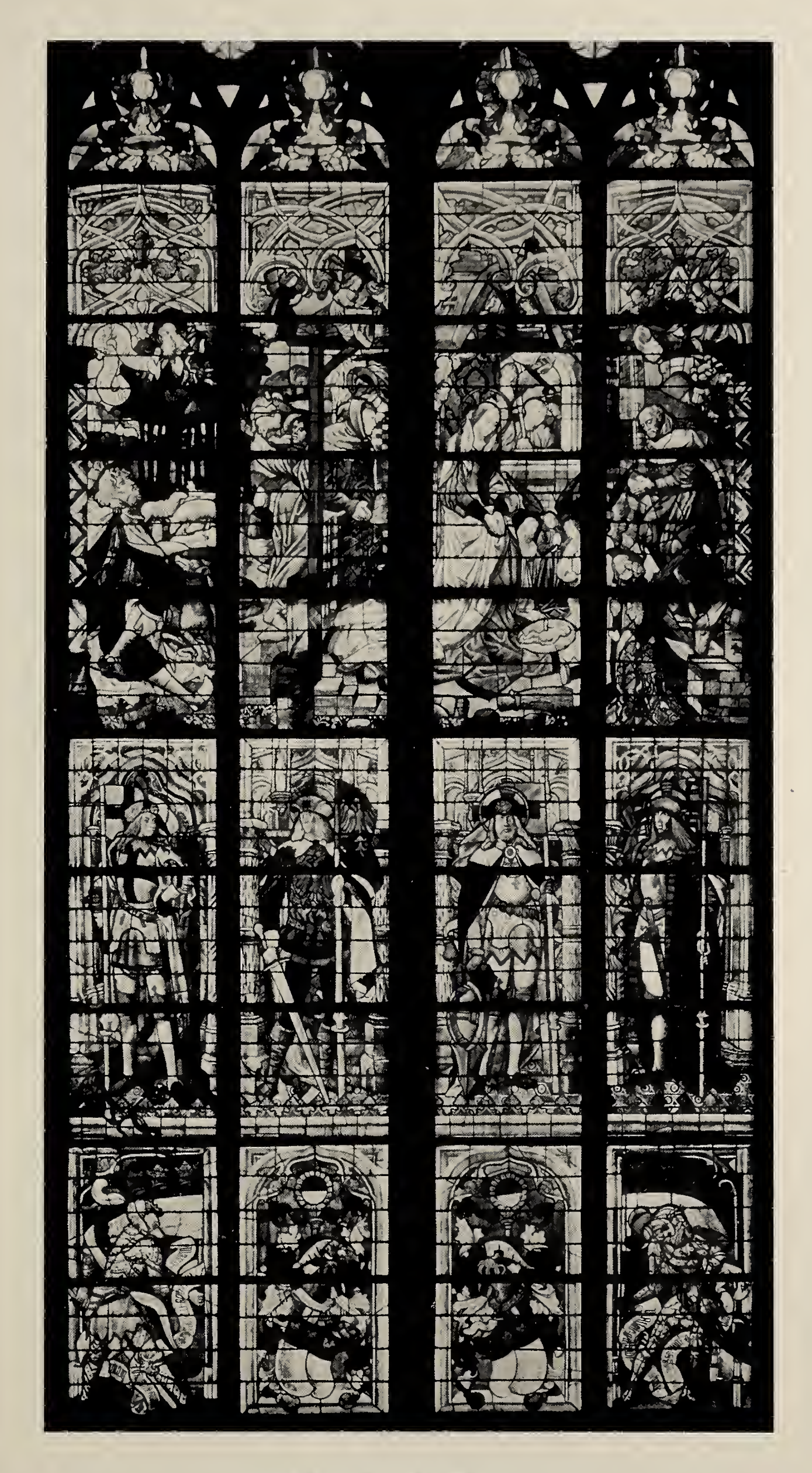


Meister der heiligen Sippe.

Zwei Bilder: Heilige mit Stifterfamilie (Flügel, Außenseite).

Taf. 78. Köln, Museum. (Taf. 76—78 Triptychon.)

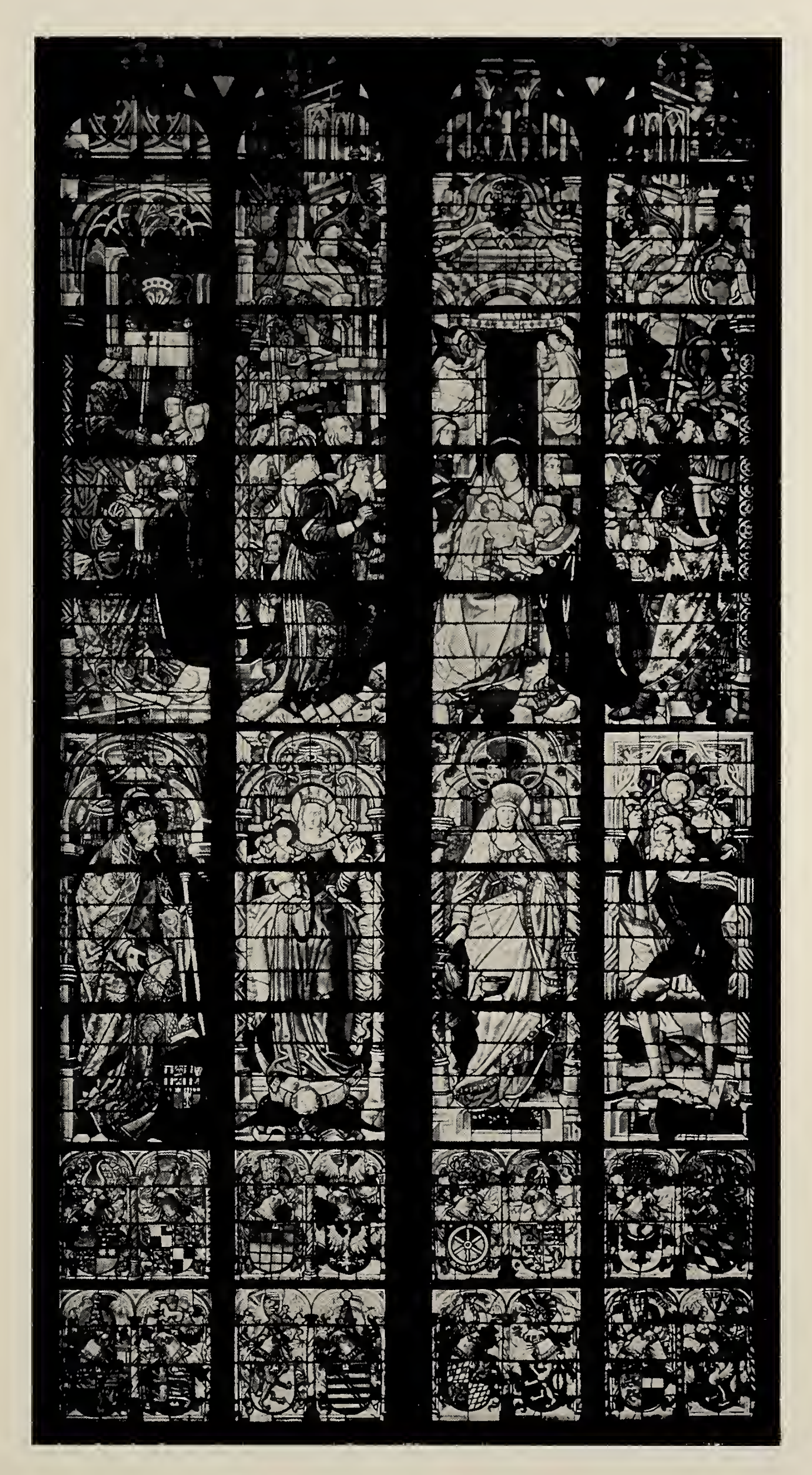




Meister der heiligen Sippe.

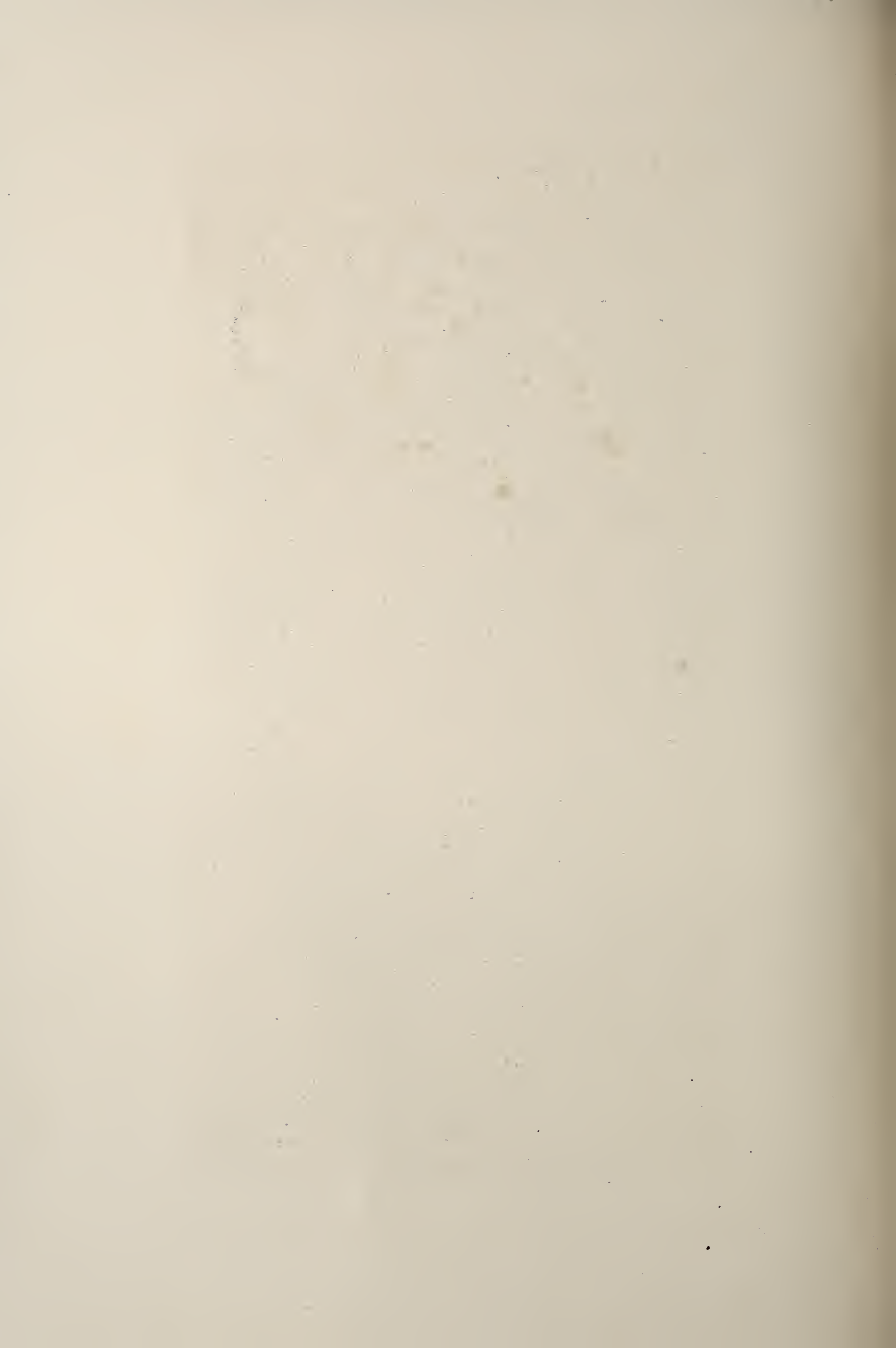
Christnacht, hh. Georg, Mauritius, Gereon, Gregorius.

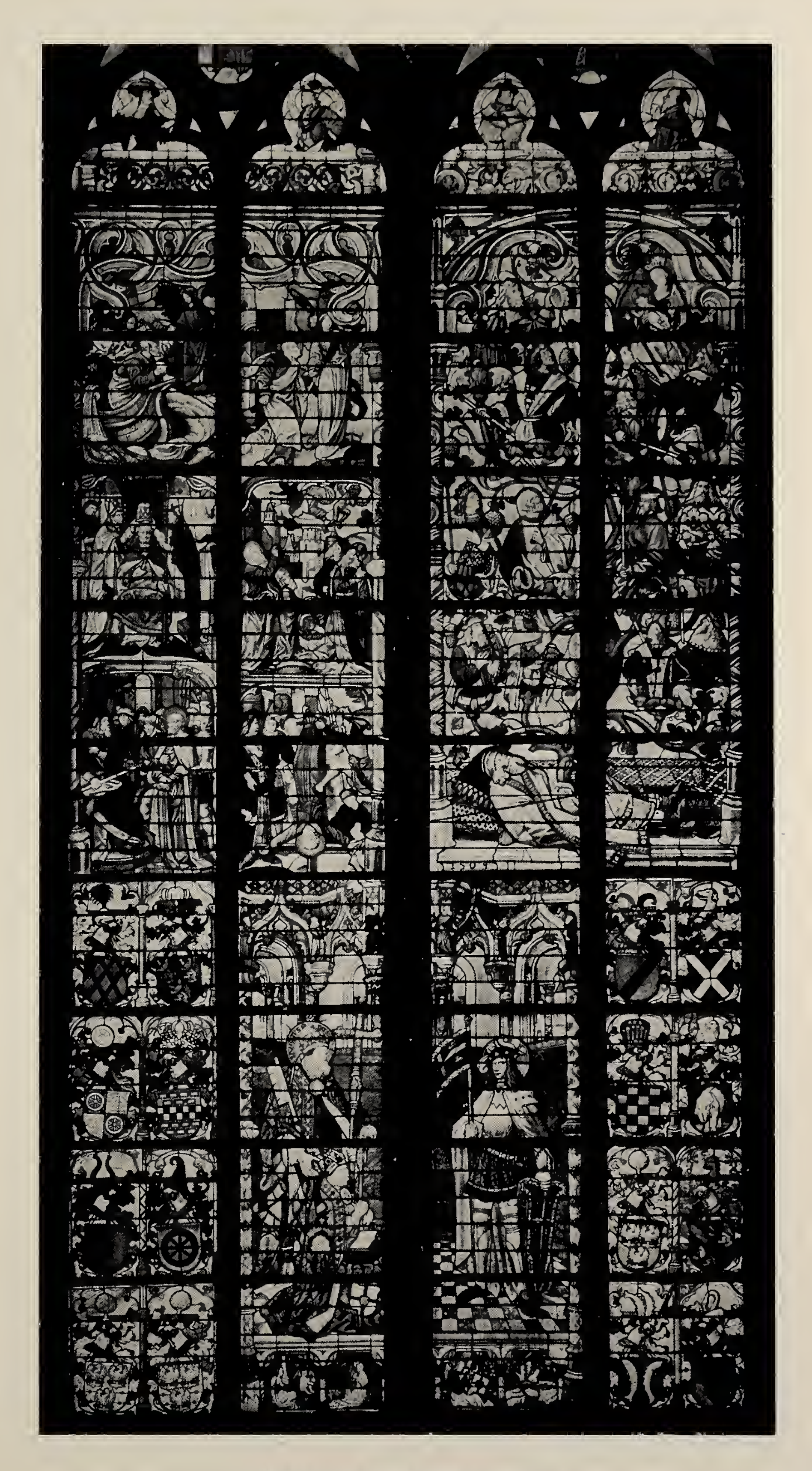




Meister der heiligen Sippe.

Königin von Saba, hh. drei Könige, hh. Petrus, Maria, Elisabeth, Christoph.

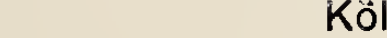




Meister der heiligen Sippe.

Geschichte des h. Petrus; Stammbaum Christi, hh. Petrus und Sebastian.





Meister der heiligen Sippe.

Triptychon: Die hh. Barbara und Dorothea; Flügel: je ein Heiliger.

Taf. 82. Köln, Museum.

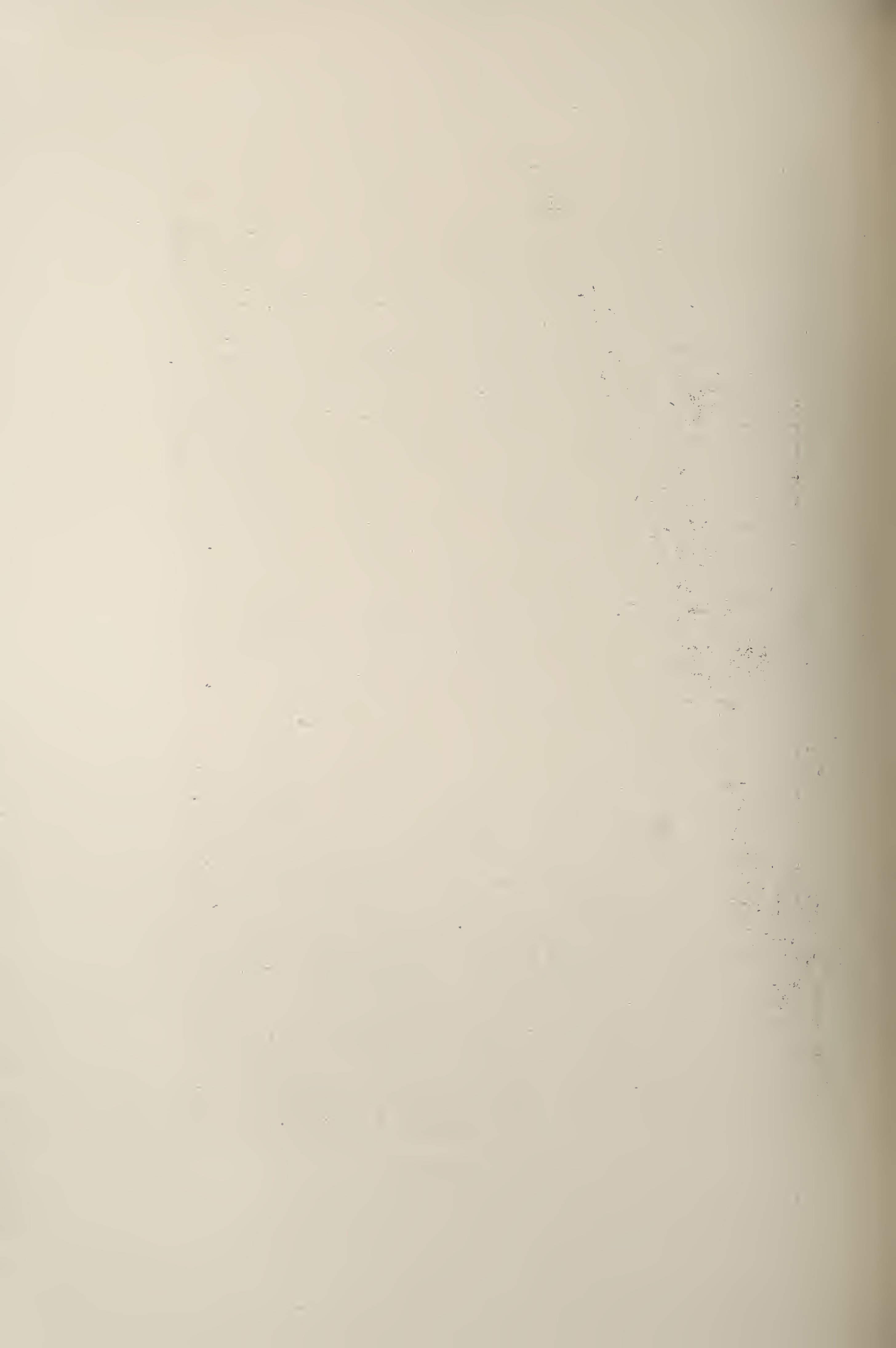




Meister des Bartholomäus-Altars.

Anbetung des Kindes.

Taf. 83. Ehemals Slg. Hainauer.

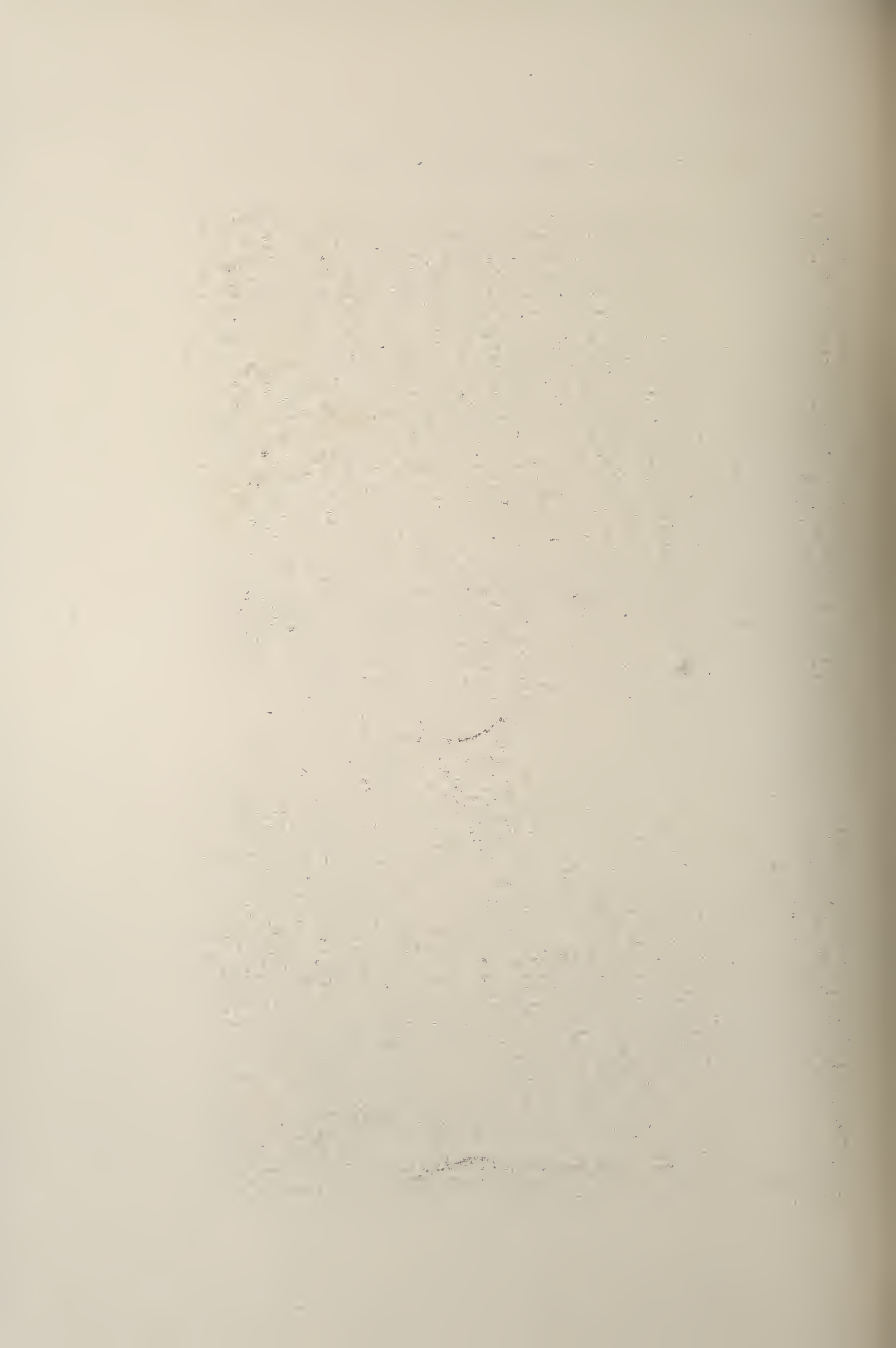




Meister des Bartholomäus-Altars.

Maria mit dem Kinde.

Taf. 84. Köln, Museum.

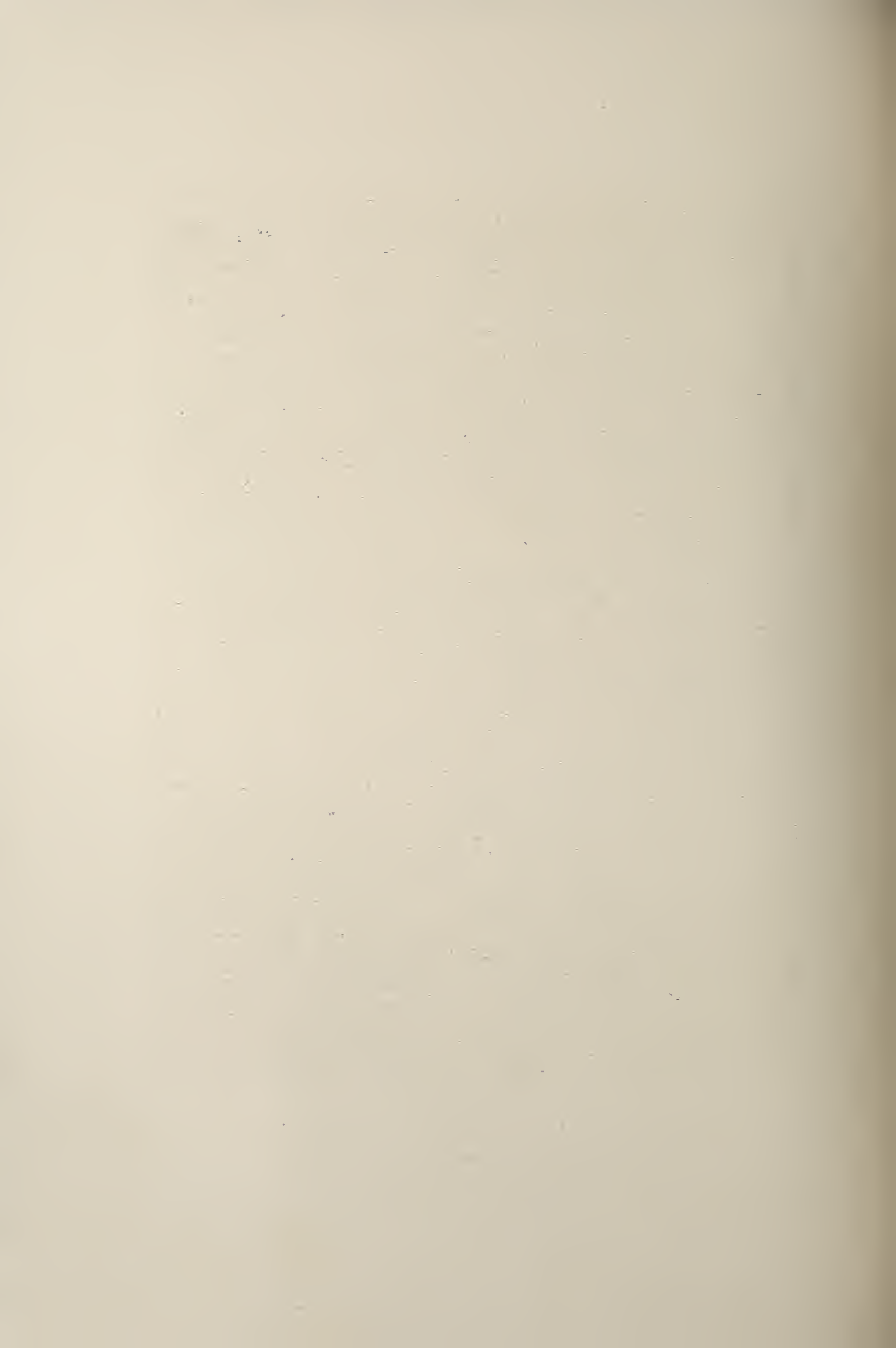




Meister des Bartholomäus-Altars.

Christus und der ungläubige Thomas mit Heiligen.

Taf. 85. Thomas-Altar, Köln, Museum. (Taf. 85 u. 86 Triptychon.)



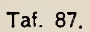


Meister des Bartholomäus-Altars.

Die hh. Symphorosa und Felicitas mit ihren Söhnen.

Taf. 86. Thomas-Altar, Köln, Museum. (Taf. 85 u. 86 Triptychon.)





Meister des Bartholomäus-Altars.

Christus am Kreuze mit Heiligen.

Taf. 87. Kreuzigungs-Altar, Köln, Museum. (Taf. 87 u. 88 Triptychon.)



Meister des Bartholomäus-Altars.

Verkündigung; oben die hh. Petrus und Paulus.

Taf. 88. Kreuzigungs-Altar, Köln, Museum. (Taf. 87 u. 88 Triptychon.)



Meister des Bartholomäus-Altars.

Die hh. Agnes, Bartholomäus und Cäcilia.

Taf. 89. Bartholomäus-Altar, München, Pinakothek.





Meister des Bartholomäus-Altars.

Die hh. Johannes Ev. und Margaretha, Jacobus Minor und Christina.

Taf. 90. Bartholomäus-Altar, München, Pinakothek.



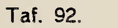


Meister des Bartholomäus-Altars.

Kreuzabnahme.

Taf. 91. Paris, Louvre.

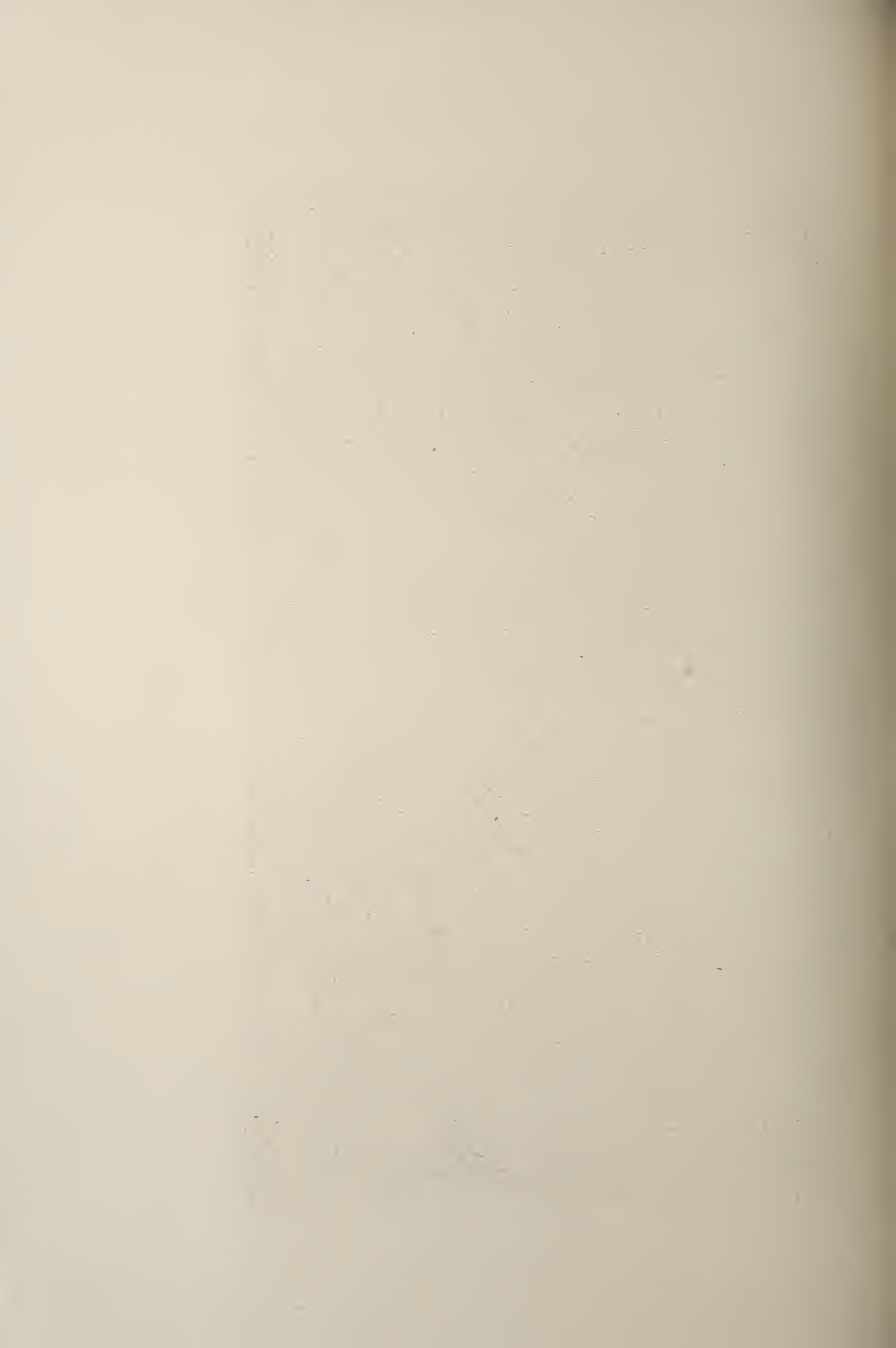




Meister von S. Severin.

Anbetung der hh. drei Könige.

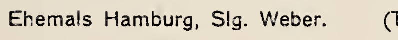
Taf. 92. Köln, Museum.

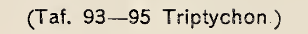


Meister von S. Severin.

Kreuzigung.

Taf. 93.


Ehemals Hamburg, Slg. Weber.


(Taf. 93—95 Triptychon.)





Meister von S. Severin.

Taufe Christi.

Taf. 94. Ehemals Hamburg, Slg. Weber. (Taf. 93—95 Triptychon.)

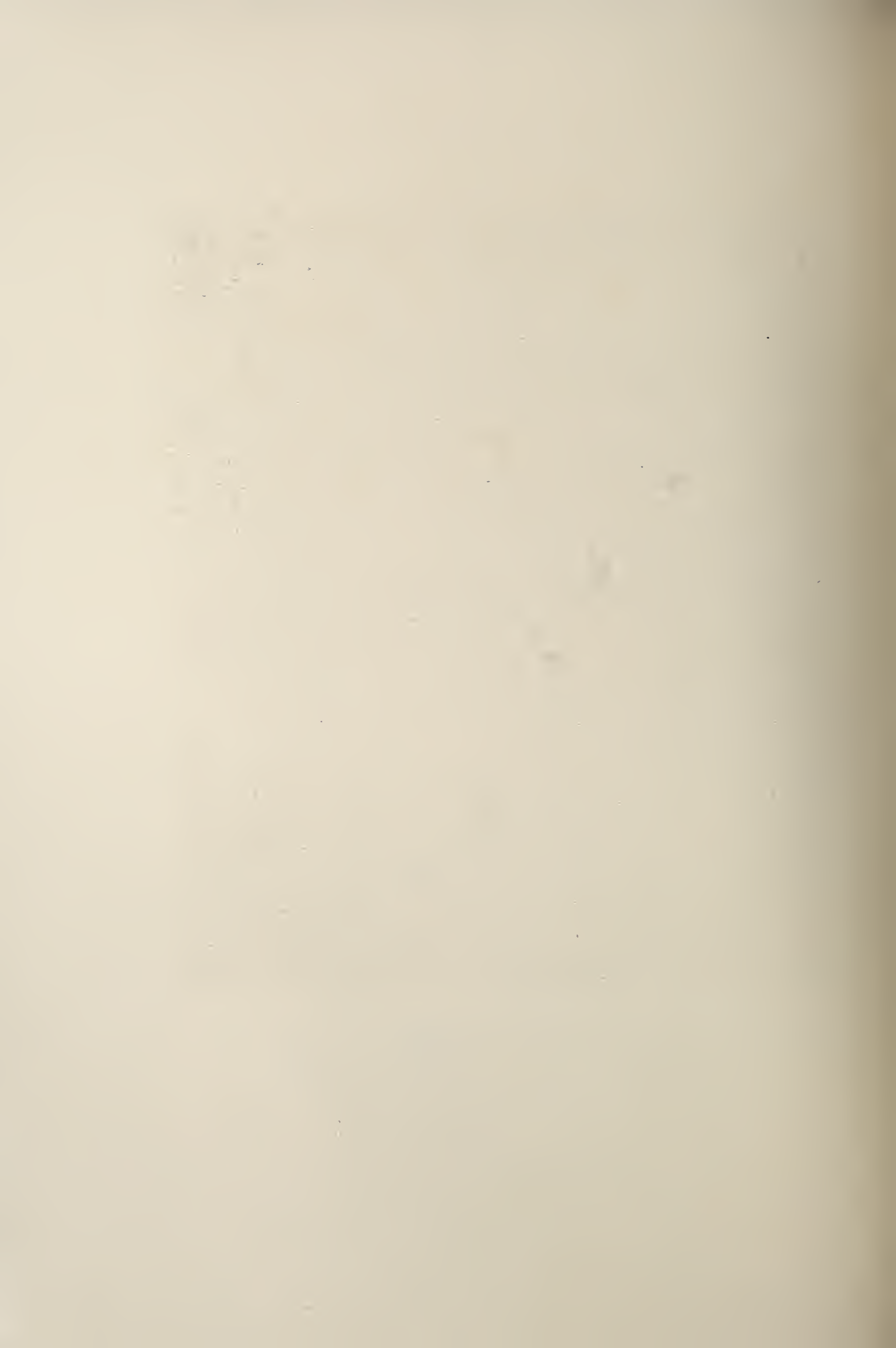




Meister von S. Severin.

Enthauptung Johannes des Täufers.

Taf. 95. Ehemals Hamburg, Slg Weber. (Taf. 93—95 Triptychon.)

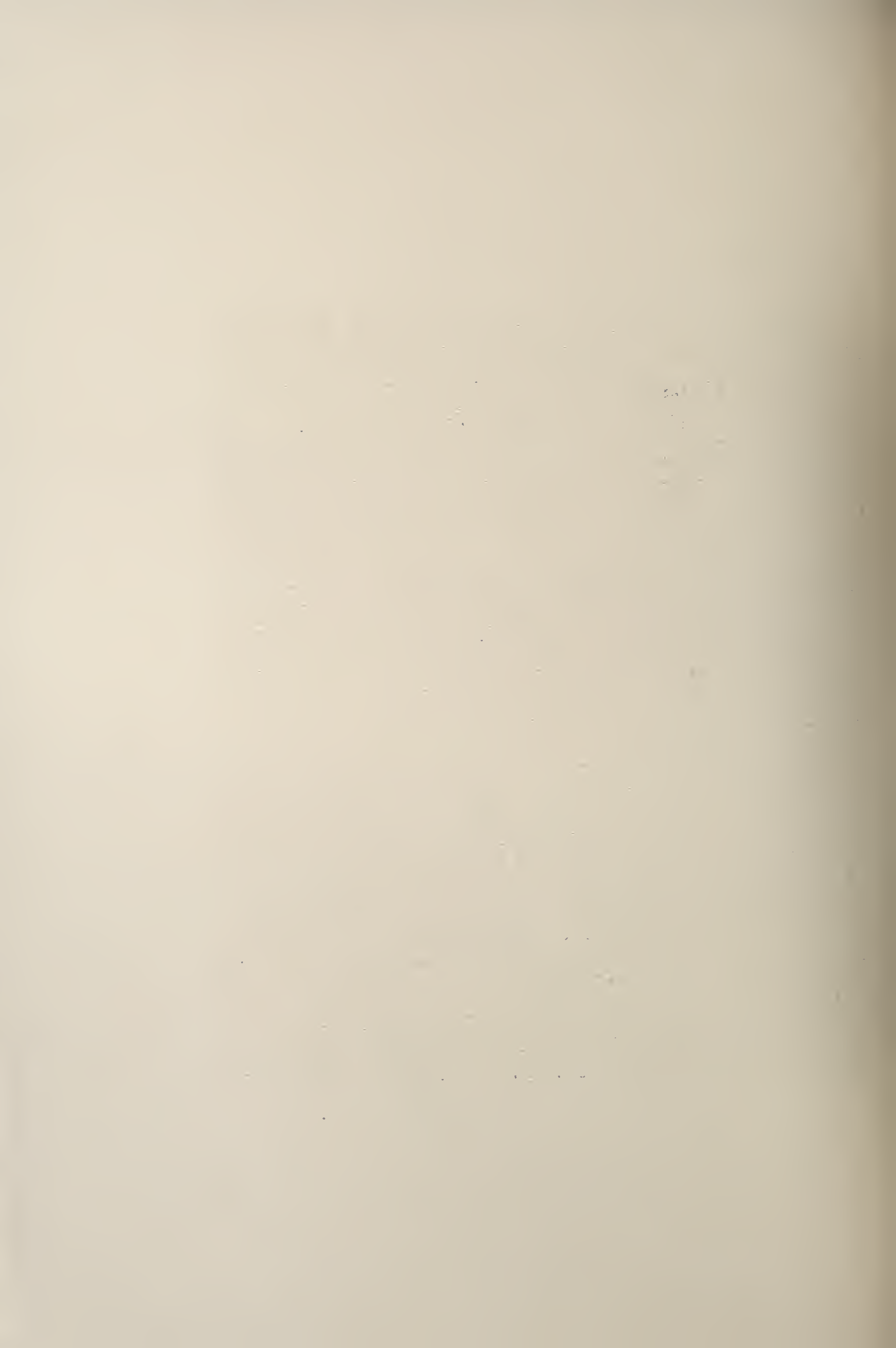


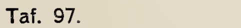


Meister von S. Severin.

Christus vor Pilatus.

Taf. 96. Köln, Museum.





Meister von S. Severin.

Die hh. Stephanus und Helena, Agatha und Cornelius.

Taf. 97. Köln, S. Severin.



Meister von S. Severin.

Eccehomo und h. Ursula mit Stifter.

Taf. 98. Köln, Pfarrhaus v. S. Ursula.





Meister von S. Severin.

Maria mit dem Kinde in Gesellschaft von heiligen Frauen und Engeln.

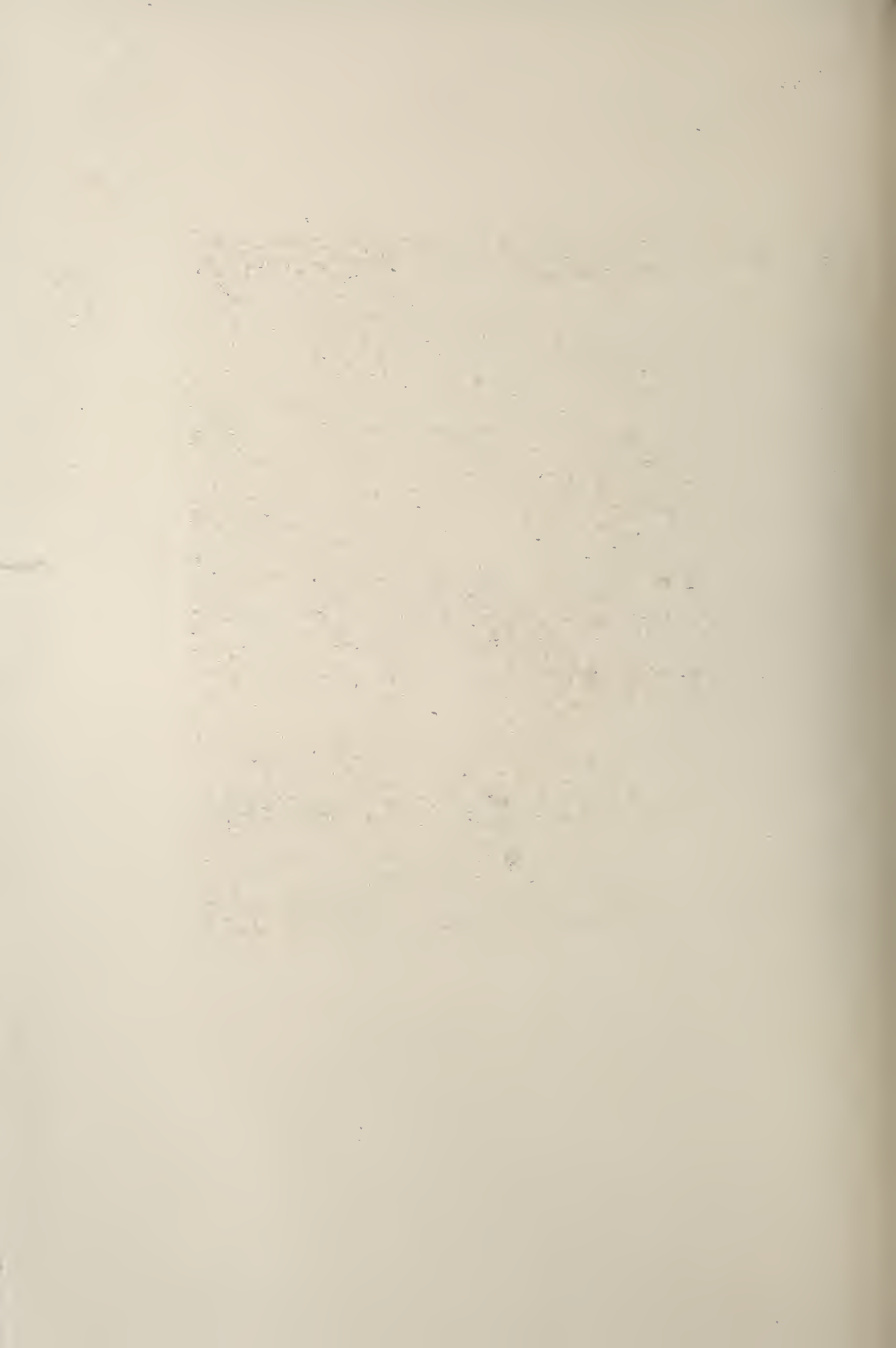
Taf. 99. Köln, Museum.



Meister von S. Severin.

Weibliches Bildnis.

Taf. 100. Köln, Museum





Meister von S. Severin.

Taufe der h. Ursula.

Taf. 101. Nürnberg, Germanisches Museum.





Meister von S. Severin.

Ein Engel erscheint der h. Ursula.

Taf. 102. Köln, Museum.

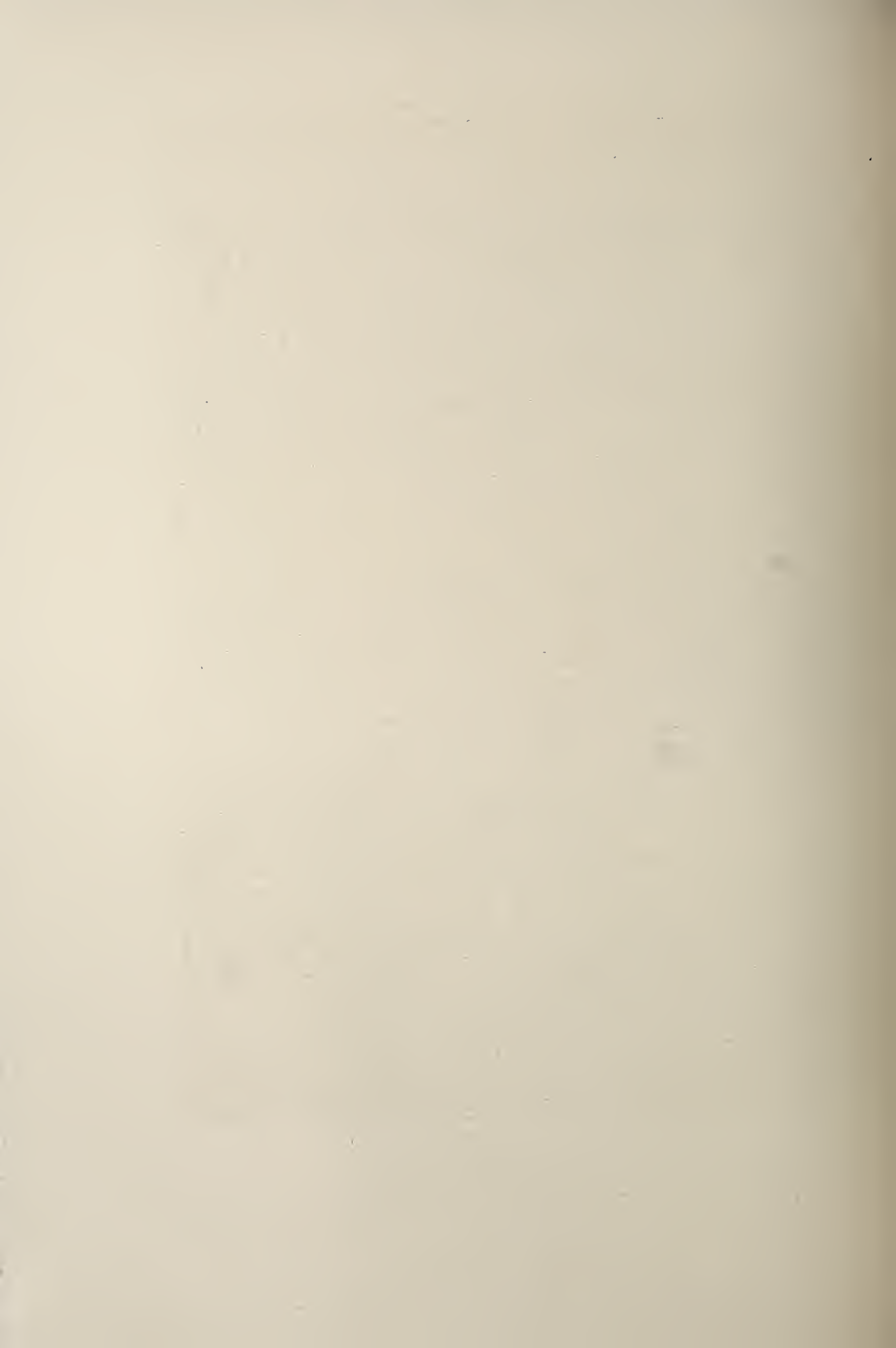




Meister von S. Severin.

Landung der h. Ursula zu Basel.

Taf. 103. Bonn, Provinzial-Museum.

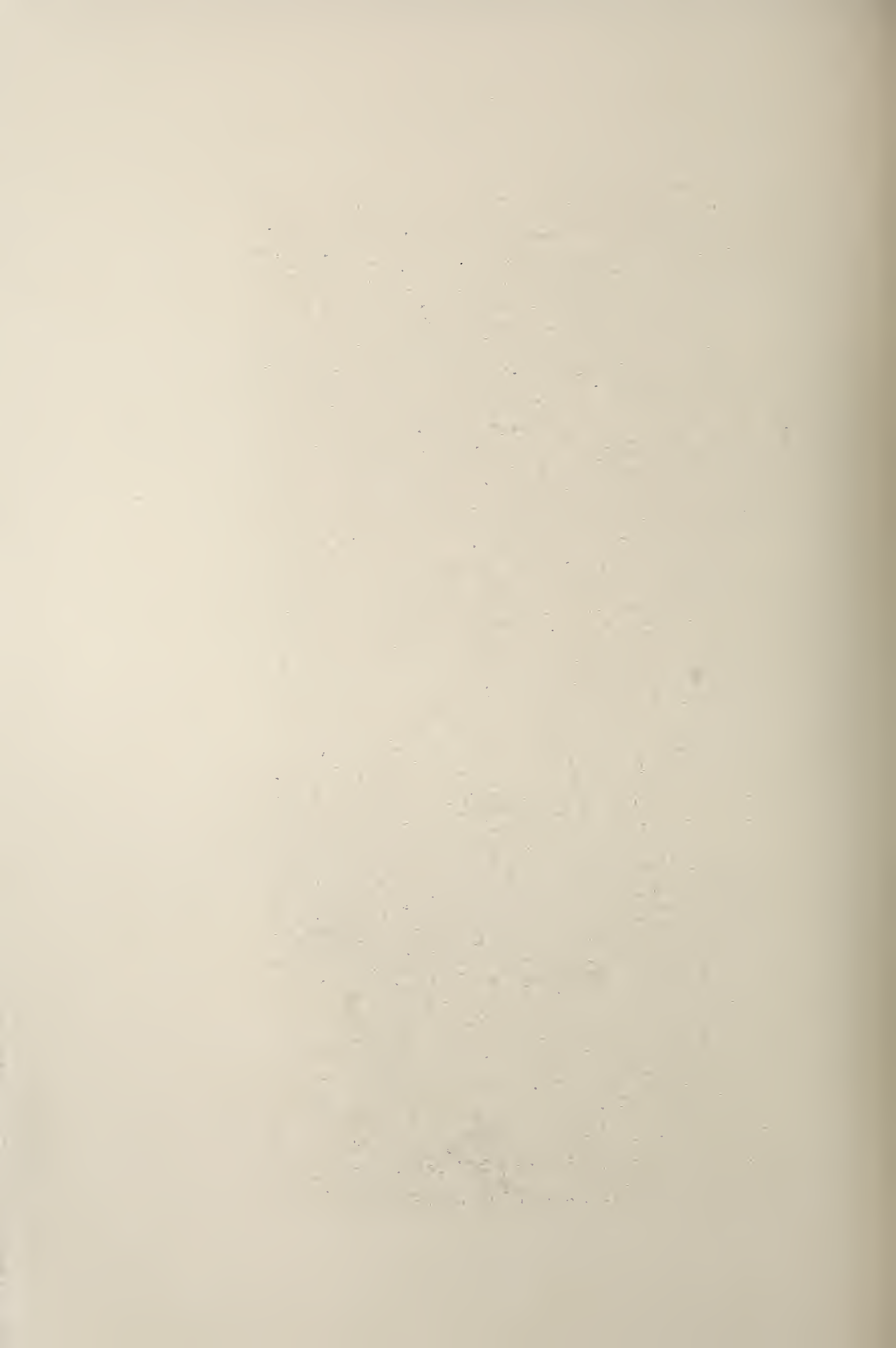


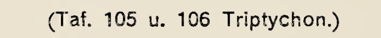


Meister von S. Severin.

Ankunft der h. Ursula zu Rom.

Taf. 104. Bonn, Provinzial-Museum.

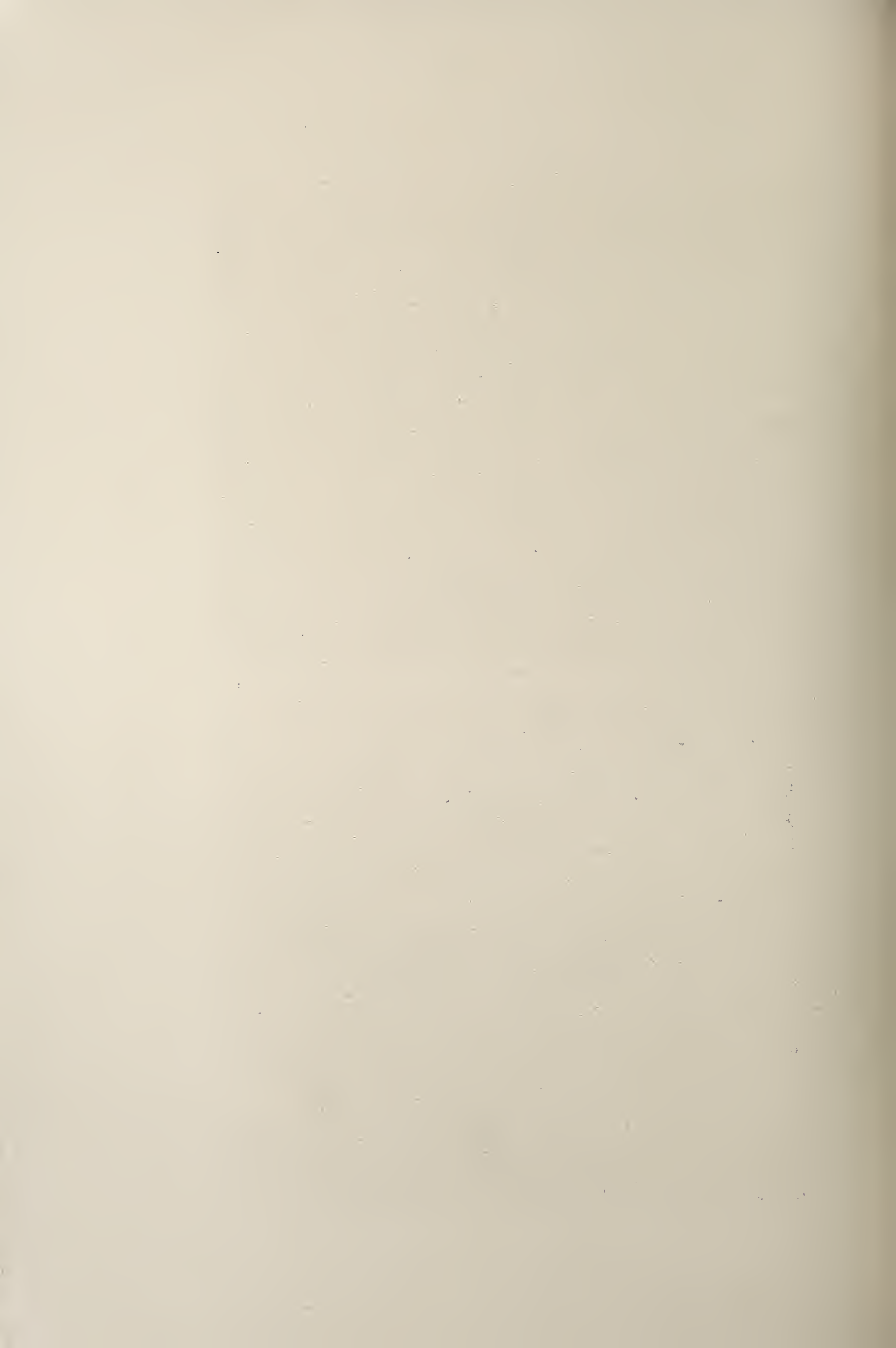




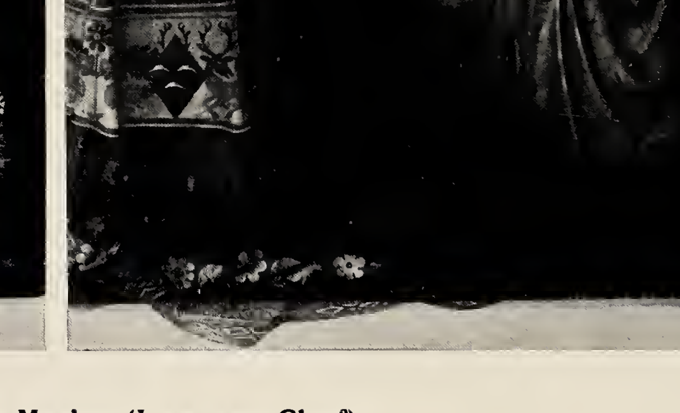
Meister des Todes Mariae (Joos van Cleef).

Tod Mariae.

Taf. 105. Köln, Museum. (Taf. 105 u. 106 Triptychon.)







Meister des Todes Mariae (Joos van Cleef).

Zwei Flügelbilder mit je zwei Heiligen und zwei Stiftern.

Taf. 106. Köln, Museum. (Taf. 105 u. 106 Triptychon.)





Bartholomäus Bruyn (der Ältere).

Triptychon: Krönung Mariae; Flügel: Stifterpaar.

Taf. 107 Lausanne, Slg. Reber.





Bartholomäus Bruyn (der Ältere).

Heilige Nacht.

Taf. 108. Frankfurt a. M., Staedel.



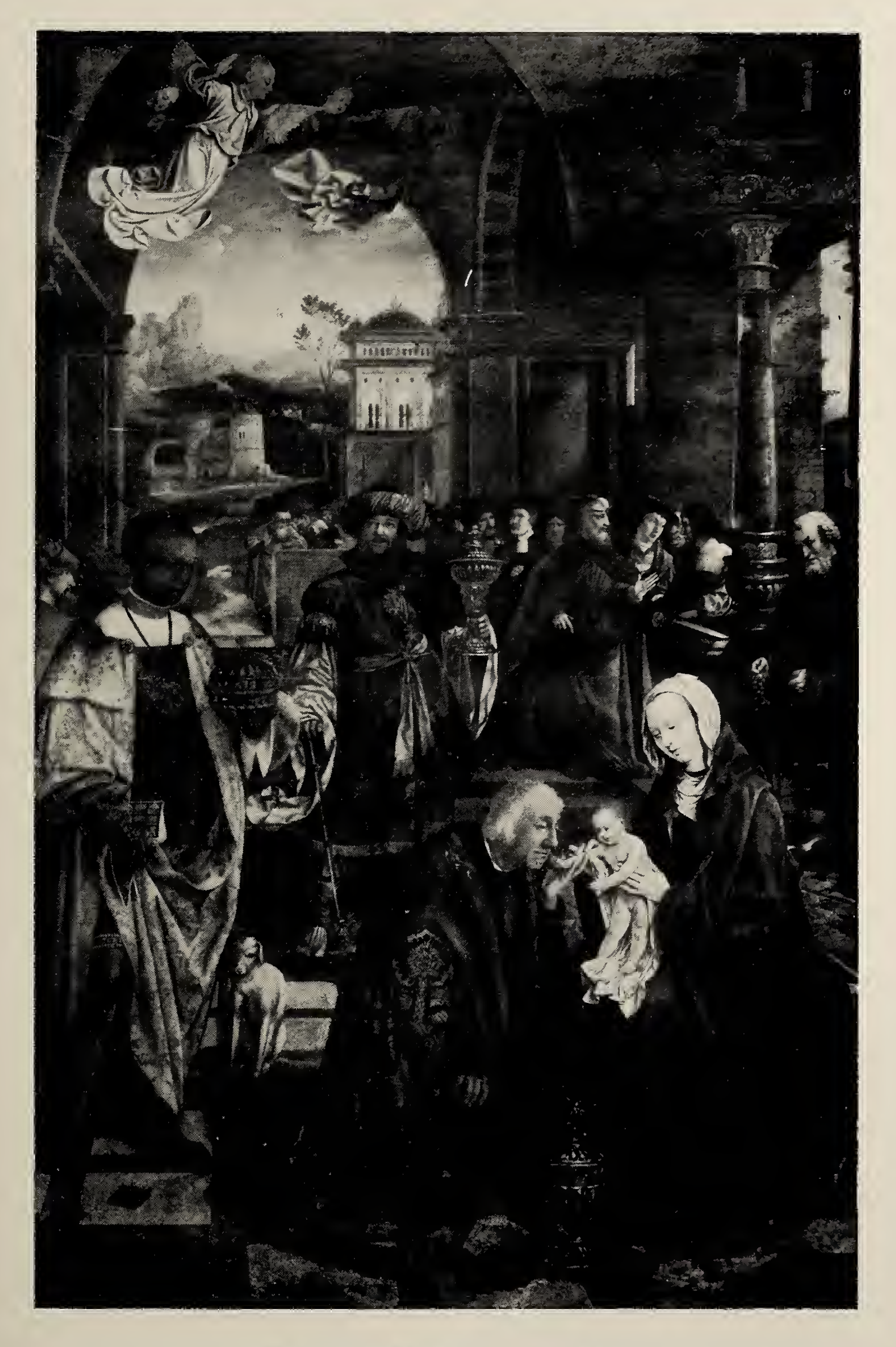


Bartholomäus Bruyn (der Ältere).

Anbetung des Christkindes.

Taf. 109. Essen, Stiftskirche.





Bartholomäus Bruyn (der Ältere).

Anbetung der h. drei Könige.

Taf. 110. Essen, Stiftskirche.

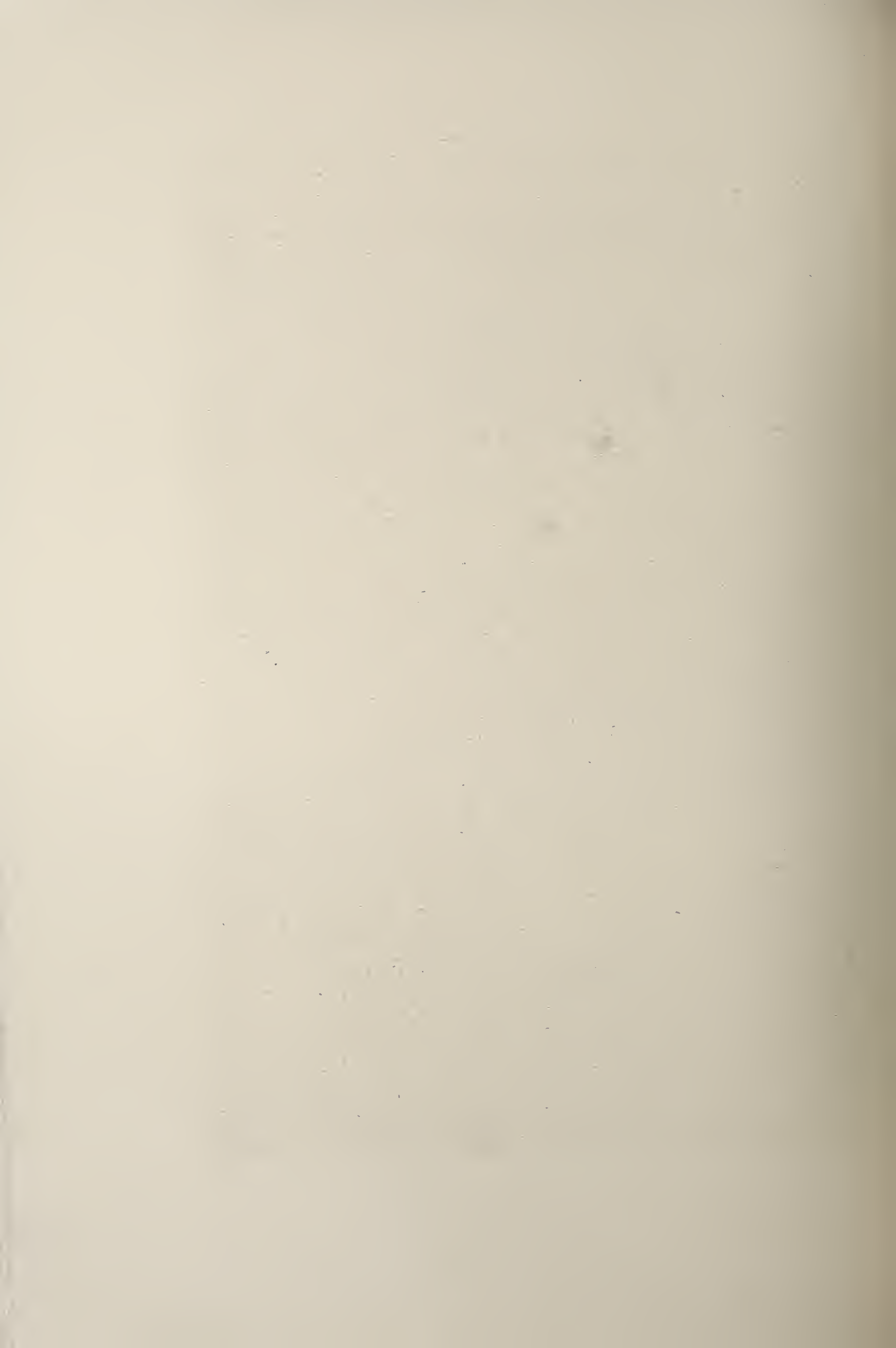




Bartholomäus Bruyn (der Ältere).

Kreuzigung.

Taf. 111. Essen, Stiftskirche.

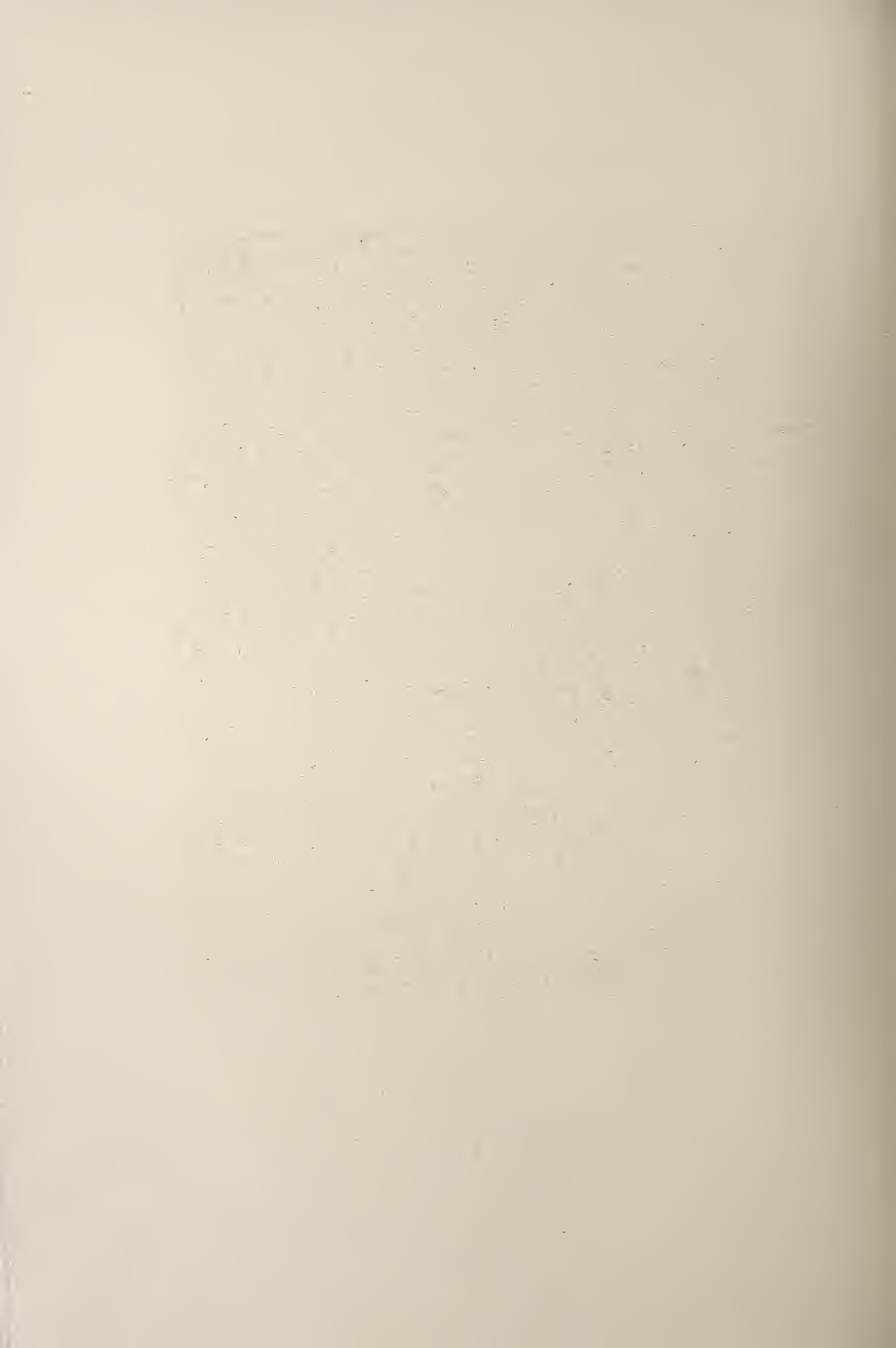


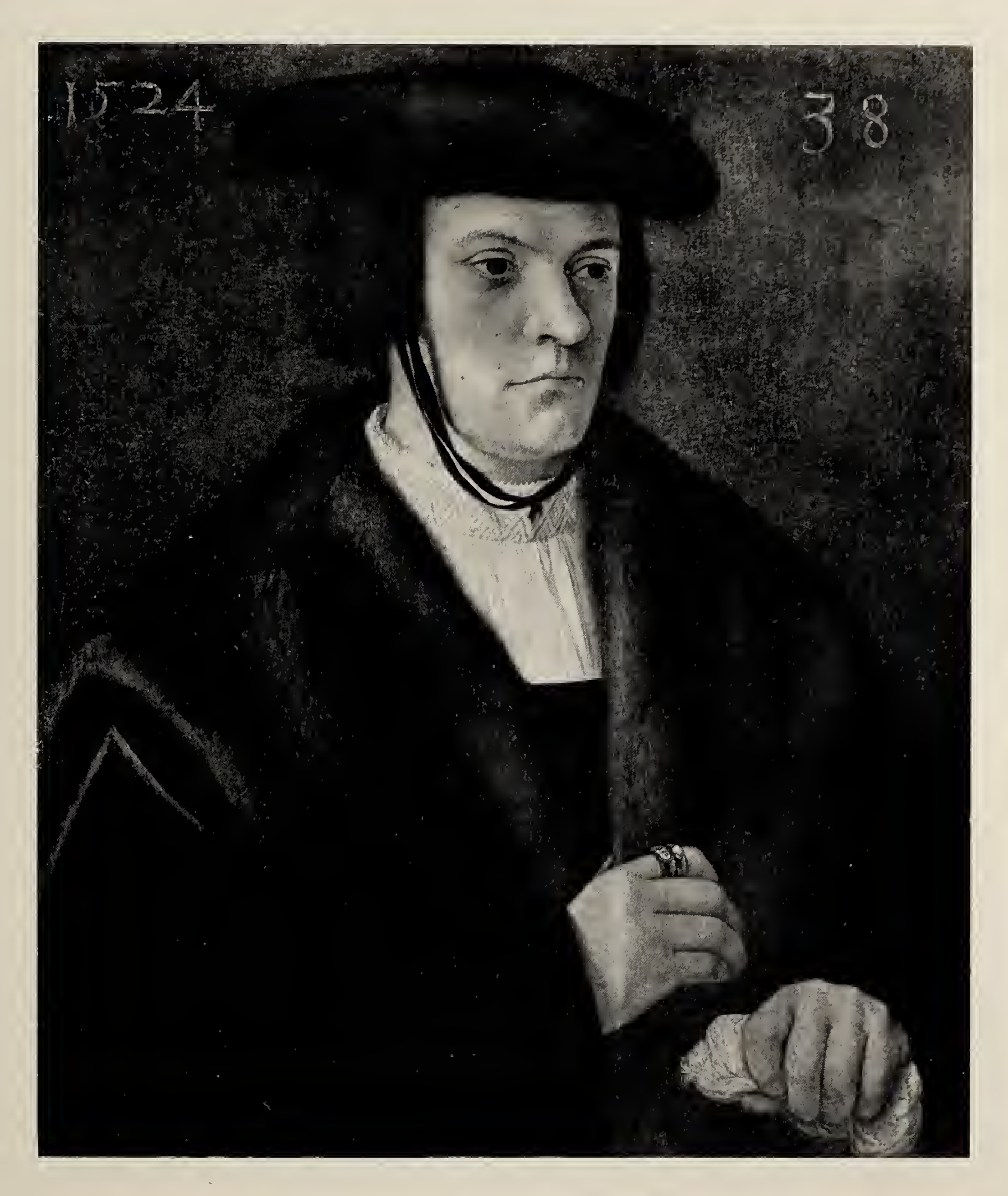


Bartholomäus Bruyn (der Ältere).

Beweinung Christi.

Taf. 112. Essen, Stiftskirche.





Bartholomäus Bruyn (der Ältere).

Agrippa von Nettesheim.

 Ehemals Frankfurt a. M., Slg. Sal. Goldschmidt.





Bartholomäus Bruyn (der Ältere).

Bürgermeister Johann van Rheidt.

Taf. 114. Berlin, Museum.

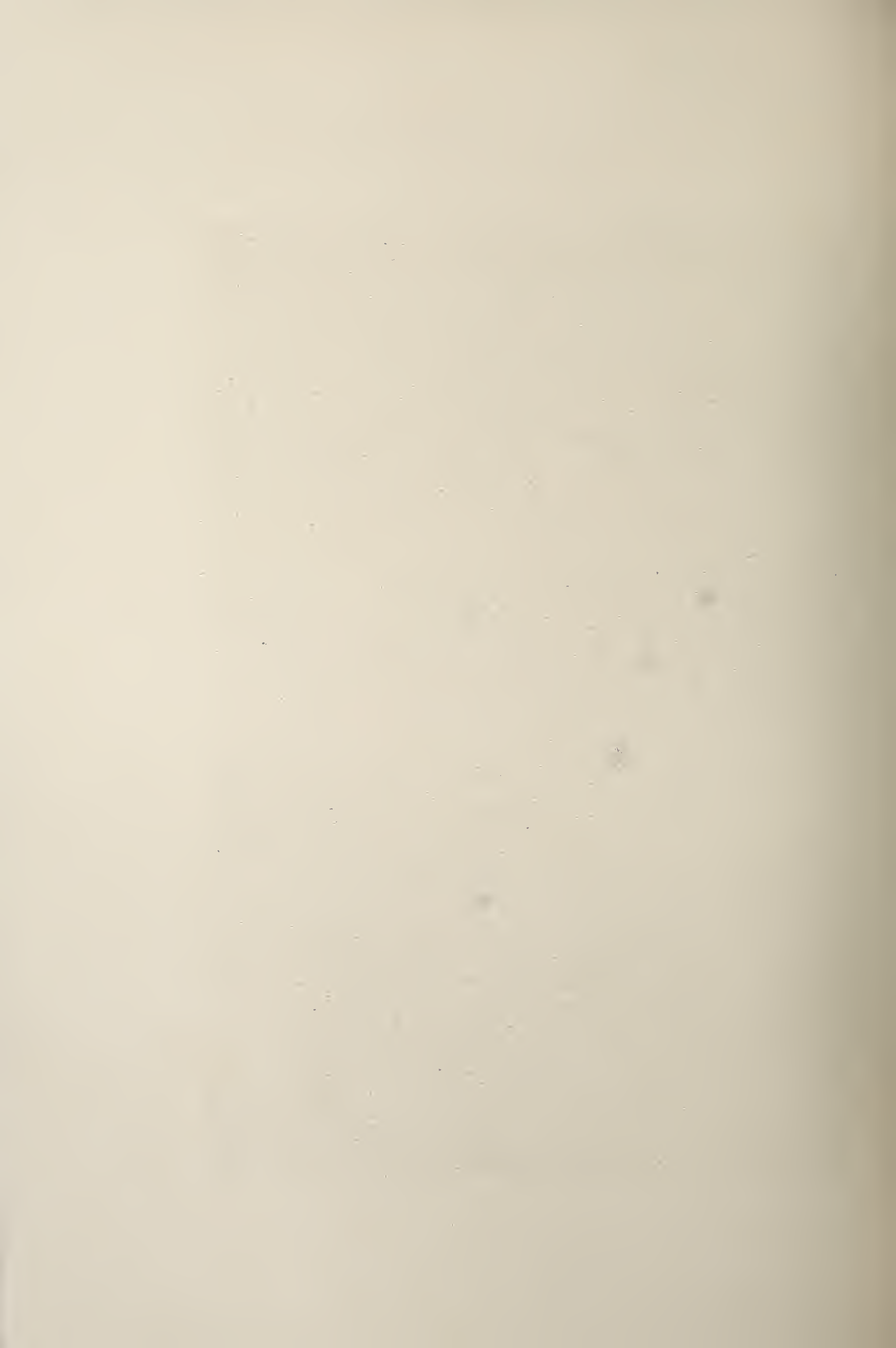




Bartholomäus Bruyn (der Ältere).

Der h. Viktor und die thebaische Legion vor Papst Marcellinus.

Taf. 115. Köln, Museum.

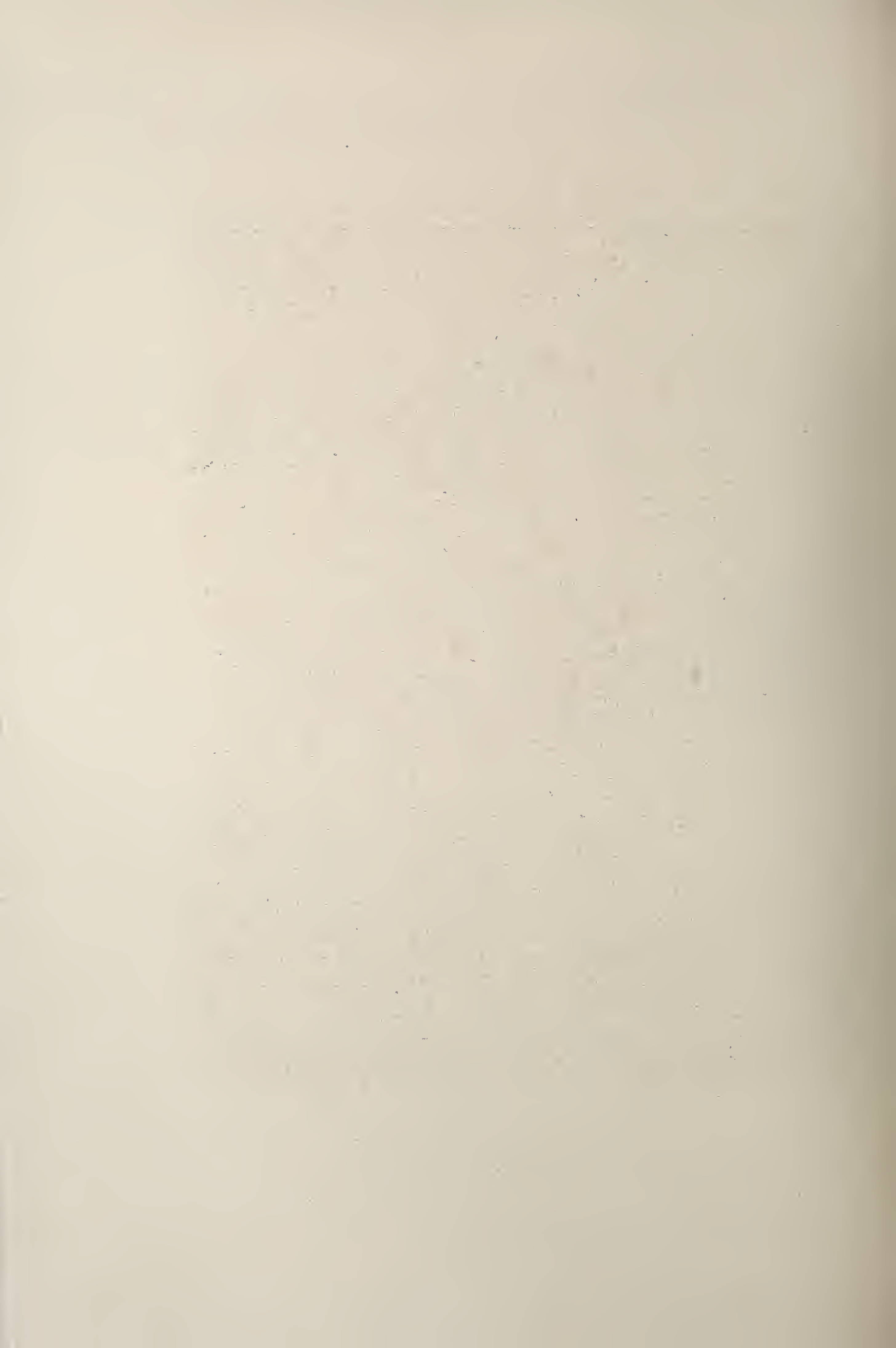




Bartholomäus Bruyn (der Ältere).

Vier Tafeln: Maria mit dem Kinde, drei Heilige und ein Stifter.

Taf. 116. Köln, Museum.





Bartholomäus Bruyn (der Ältere).

Maria mit dem Kinde, zwei Heilige und Stifter.

Taf. 117. Ehemals Hamburg, Slg. Weber.





Bartholomäus Bruyn (der Ältere).

Bürgermeister Arnolt van Browiller.

Taf. 118. Köln, Museum.





Bartholomäus Bruyn (der Ältere).

Bildnis einer Frau.

Taf. 119. Nürnberg, Germanisches Museum.

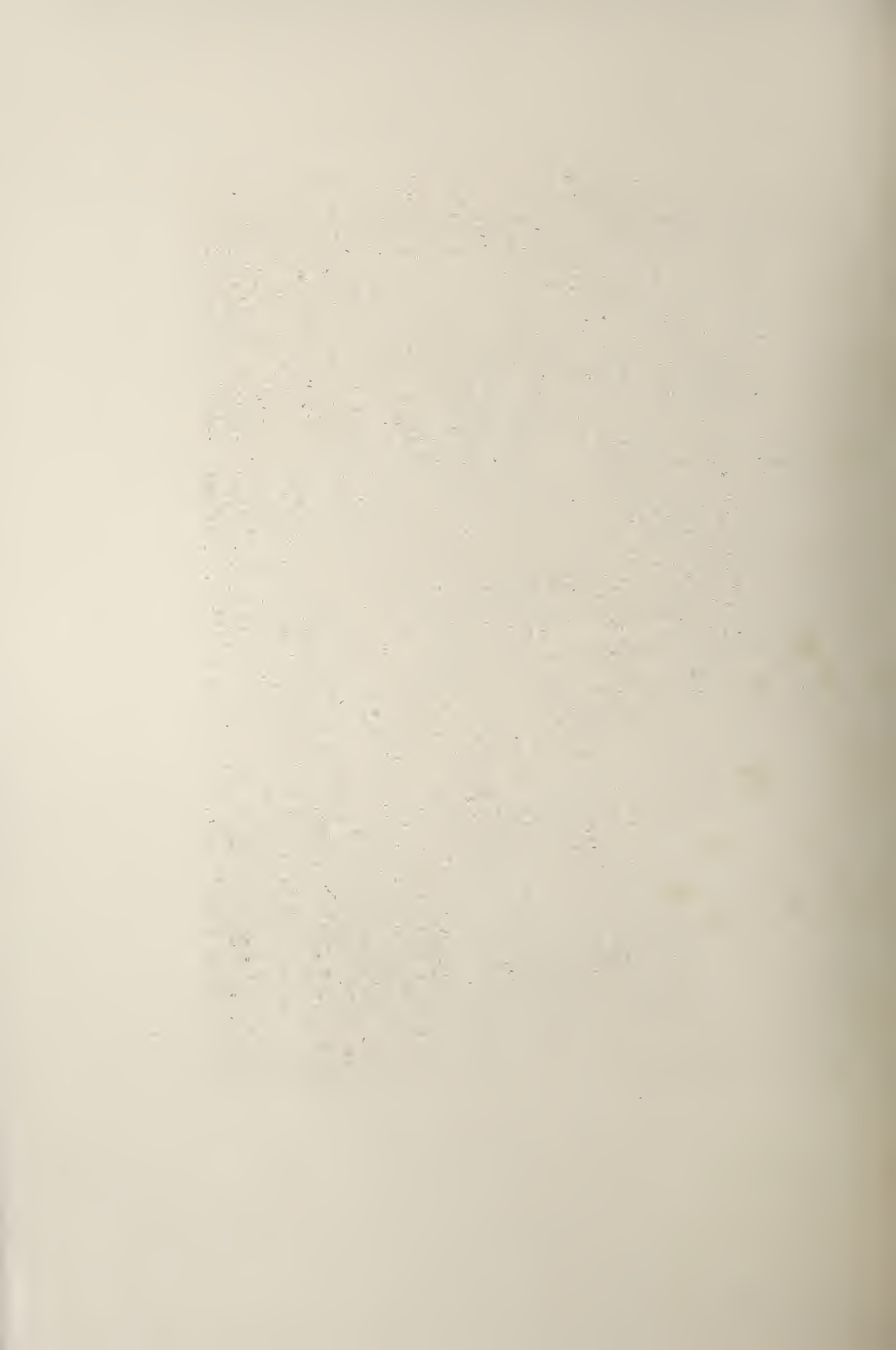




Bartholomäus Bruyn (der Ältere).

Männliches Bildnis (Nr. 257).

Taf. 120. Köln, Museum.





Bartholomäus Bruyn (der Ältere).

Weibliches Bildnis (Nr. 256).

Taf. 121. Köln, Museum.





Bartholomäus Bruyn (der Ältere).

Triptychon: Abendmahl; Flügel: Mannalese und Melchisedek vor Abraham.

Taf. 122. Köln, S. Severin.

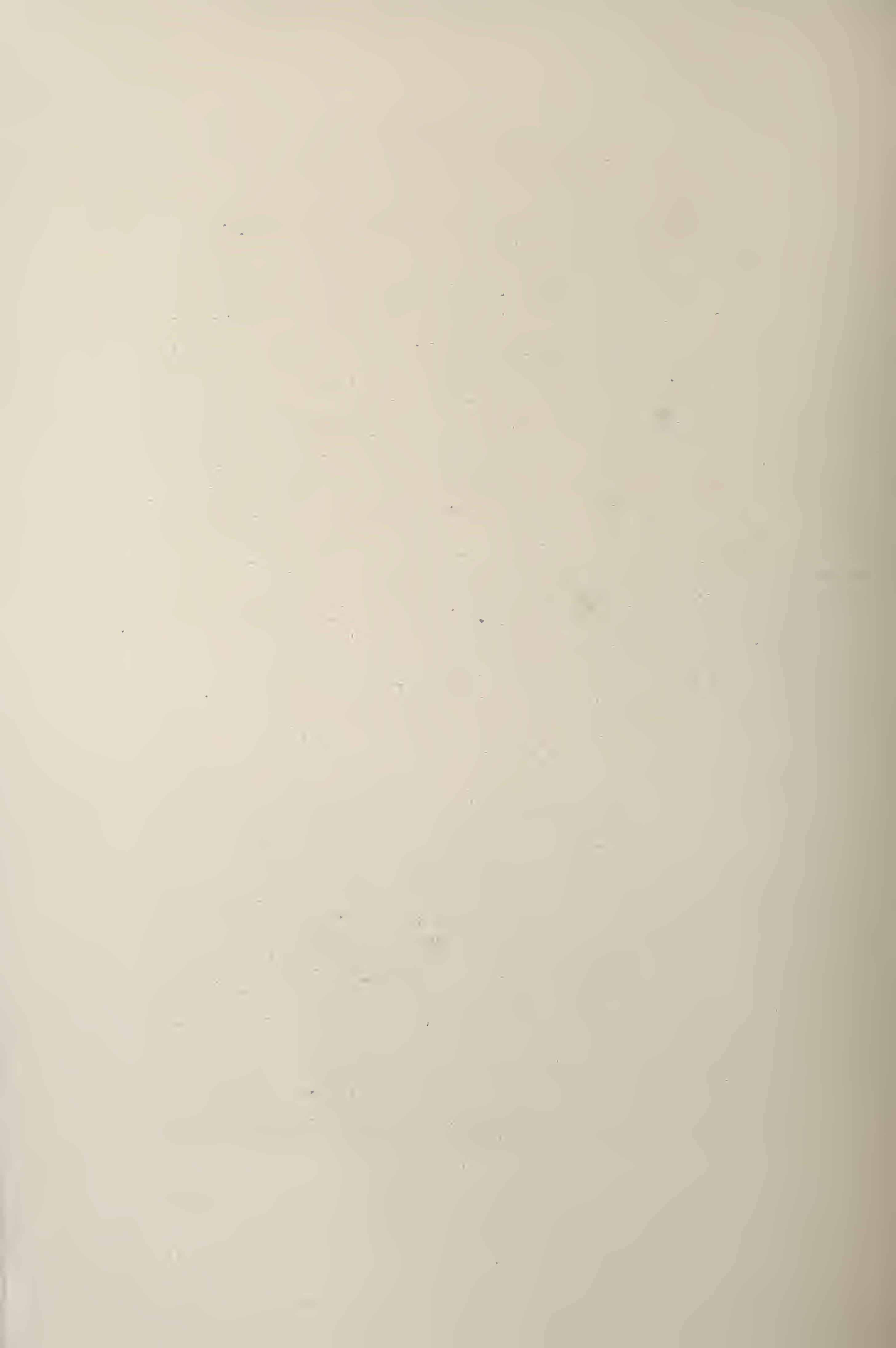




Bartholomäus Bruyn (der Ältere).

Hh. Constantin, Catharina und Georg; Helena, Nicasius und Gudula.

Taf. 123. Köln, S. Severin.

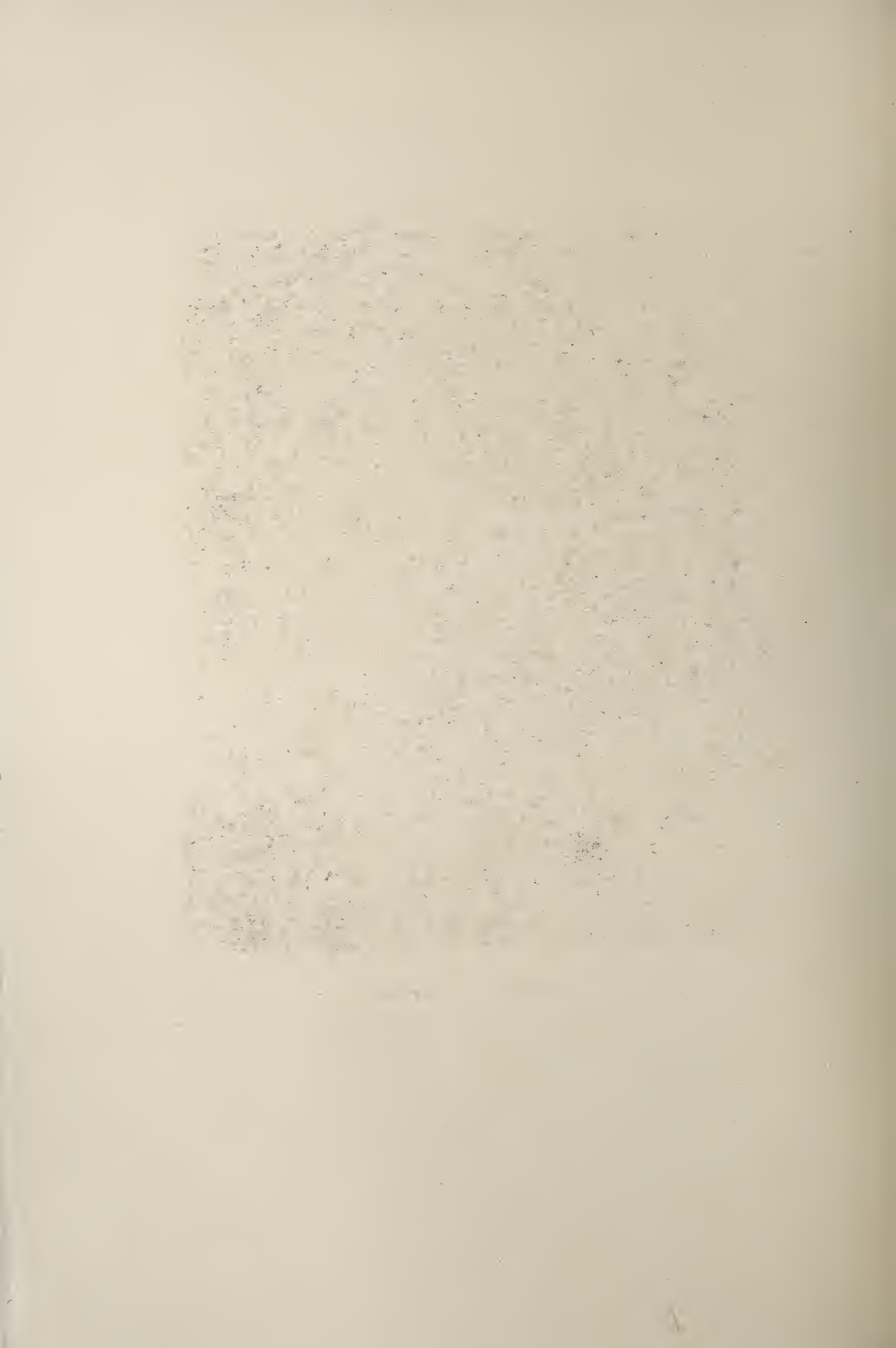




Rheinischer Meister.

Bildnis des Hans von Melem.

Taf. 124. München, Pinakothek.

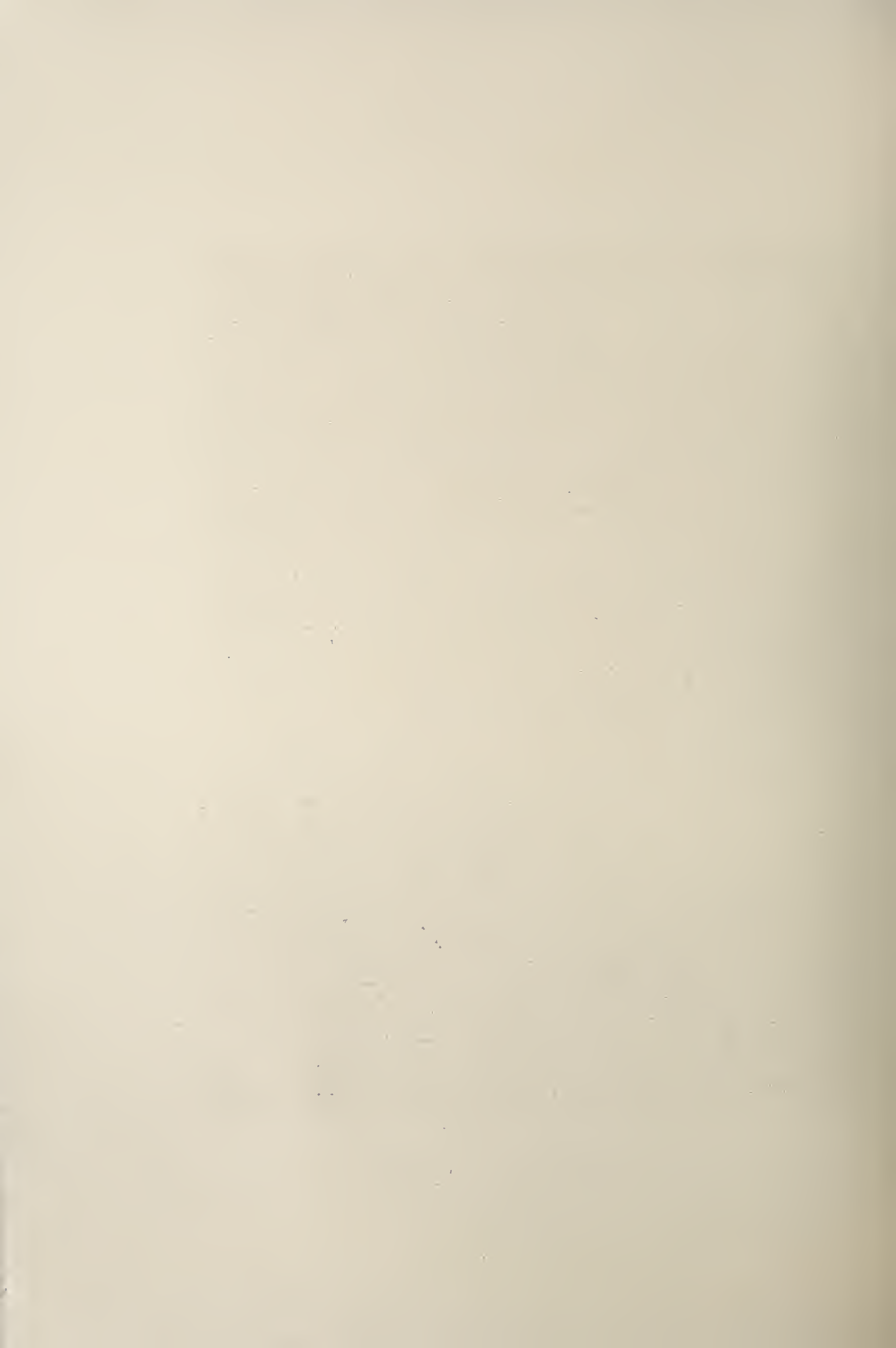




Anton Woensam von Worms.

Die hh. Alphäus und Zebedäus mit ihren Familien.

Taf. 125. Köln, Museum.





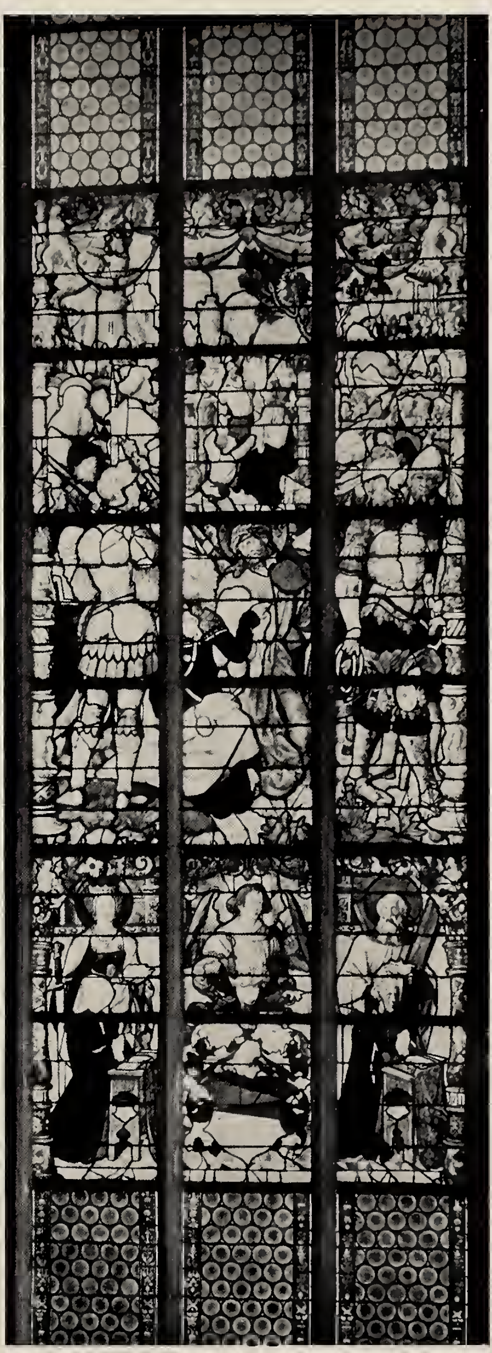
Anton Woensam von Worms.

Christus am Kreuze mit Heiligen und Stifterfamilie.

Taf. 126. Köln, Museum.







Kölner Maler um 1530.

Beweinung Christi; Kreuztragung.

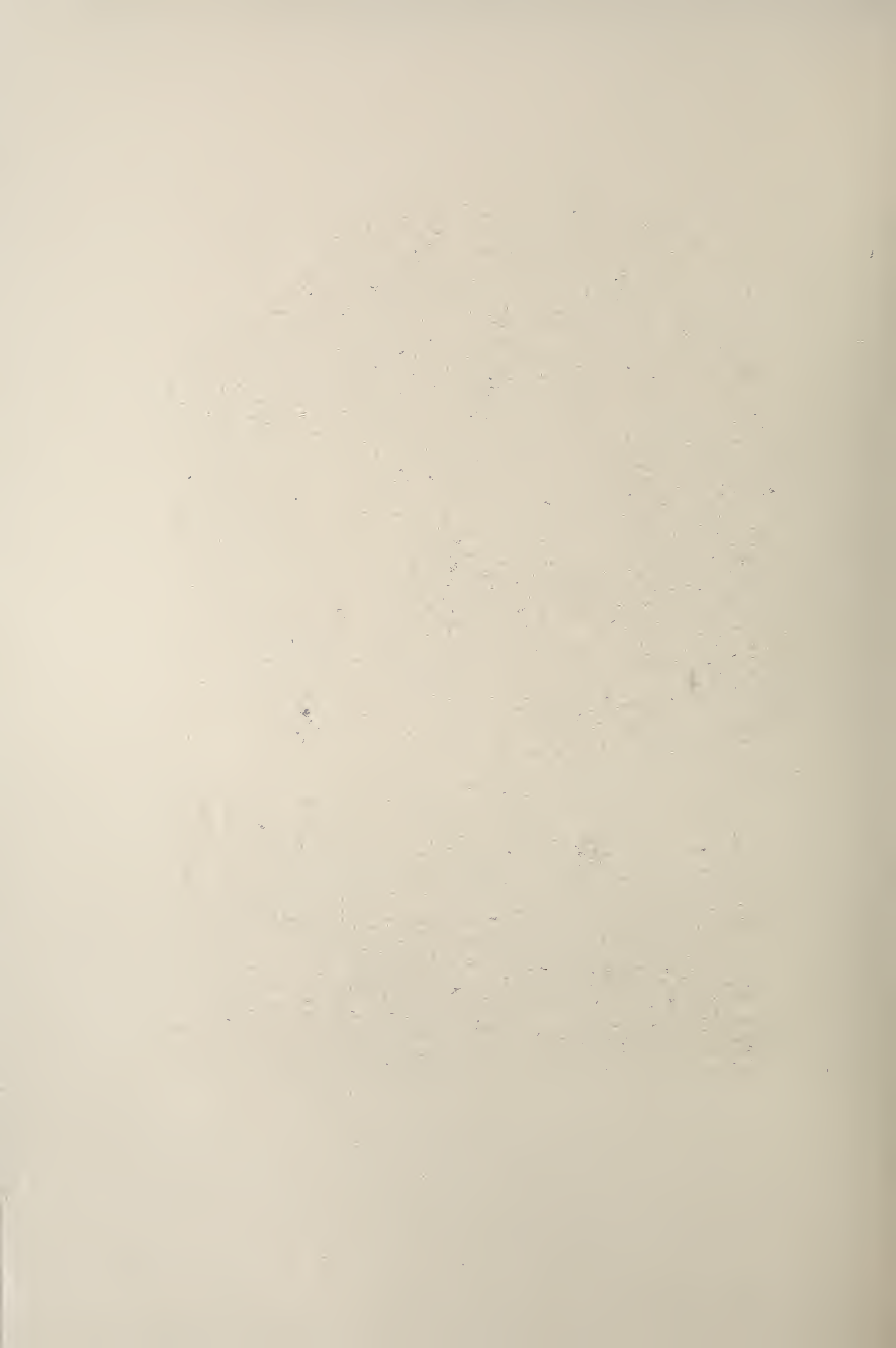
 Glasgemälde. Köln, S. Peter.



Kölner Maler um 1530.

Der h. Evergislus.

 Glasgemälde. Köln, S. Peter.



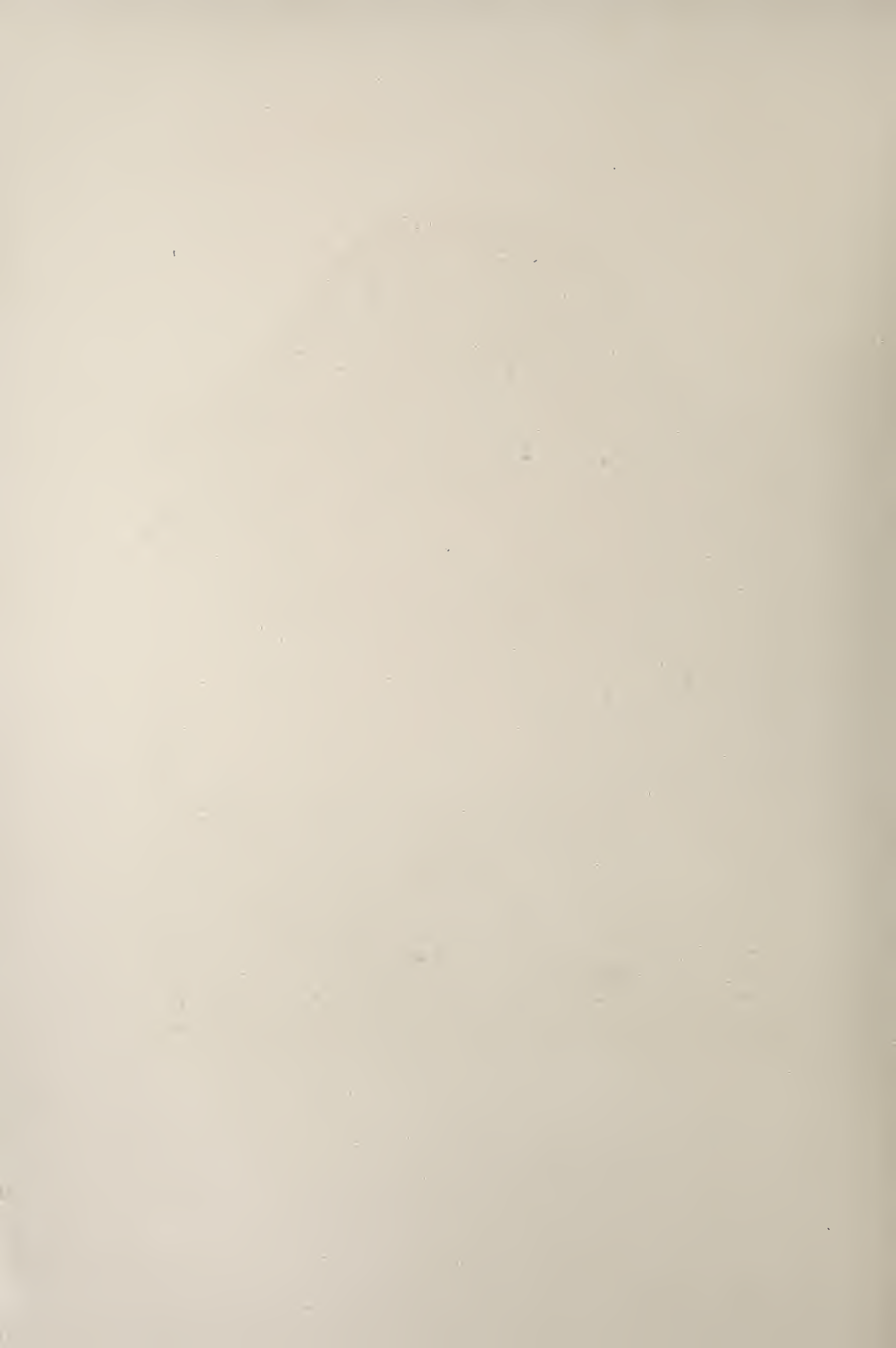


Bartholomäus Bruyn (der Jüngere).

Abt Peter Ulner.

Taf. 129.

Ehemals Hamburg, Slg. Weber.



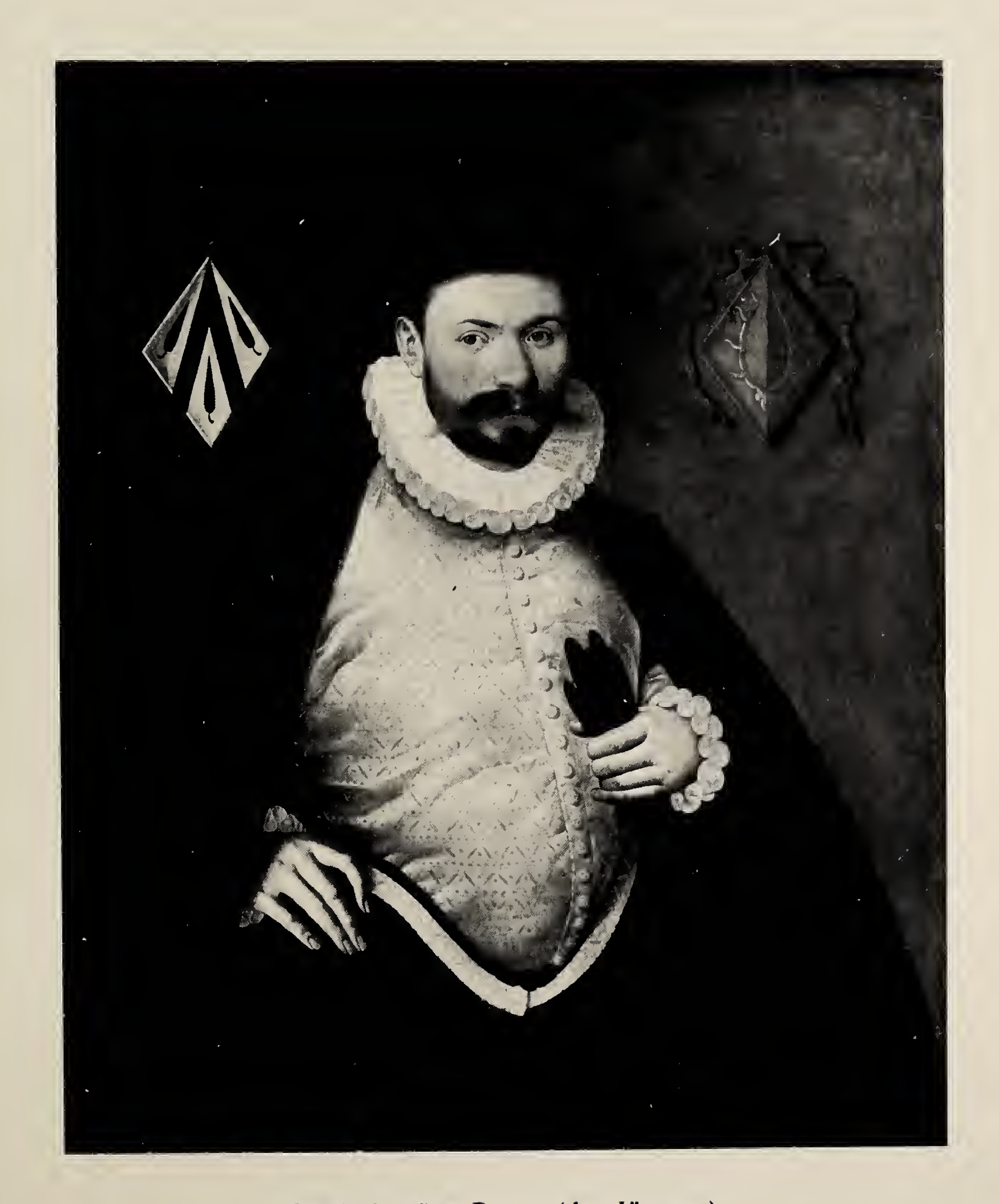


Bartholomäus Bruyn (der Jüngere).

Bildnis eines Weihbischofs.

Taf. 130. Köln, Museum.





Bartholomäus Bruyn (der Jüngere).

Hermann von Wedich.

Taf. 131. Köln, Museum.











